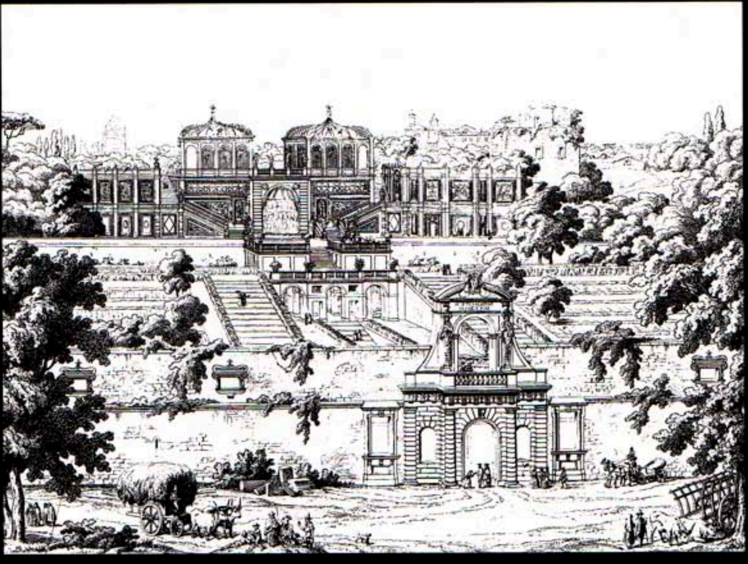
Estudios
Universitarios de
Arquitectura
3

Francesco Fariello

# La arquitectura de los JARDINES

Edición corregida



De la Antigüedad al siglo XX

Editorial Reverté

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

3

*Francesco Fariello*

# La arquitectura de los JARDINES

Edición
corregida

## De la Antigüedad al siglo xx

*Traducción y edición*
Jorge Sainz

*Prólogo y epílogo*
Miguel Ángel Aníbarro

**Editorial Reverte**

Sobre esta 2ª edición
A diferencia del original italiano, también en esta 2ª edición en español se han colocado las ilustraciones junto a sus referencias en el texto, pero ahora se ha aumentado el tamaño de algunas de ellas y se han añadido otras, no incluidas en la iª edición, especialmente con relación a los jardines en España. También se han ampliado las notas al margen.

Edición original:
*Architettura dei giardini*
Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967


JSainz@aq.upm.es


MAnibarr@aq.upm.es

Primera edición en español:
Mairea / Celeste, Madrid, 2000



EDITORIAL REVERTE, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B
08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336
Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com
Internet: www.reverte.com

Impreso en España • *Printed in Spain*
ISBN: 84-291-2103-x
Depósito Legal: B-38789-2004
Impresión: S.A. de Litografía
BARCELONA

# índice

# Un manual codiciado

*Miguel Ángel Aníbarro*

*La arquitectura de los jardines*, de Francesco Fariello, es una espléndida síntesis de la historia del jardín desde el punto de vista arquitectónico. Con un lenguaje claro y directo dirigido a los estudiantes universitarios, un juicio certero y una actitud comprensiva, Fariello revisa el jardín desde la Antigüedad hasta el siglo xx, ayudado por una capacidad poco común para identificar el núcleo central del asunto en cada época y para abordarlo sin dilaciones, situándolo en su contexto y explicándolo a partir de los trazados, los usos, la visión, el espacio y la composición.

«Alérgico a las teorías, a los extremismos doctrinarios y abstractos, al excesivo culturalismo que puede paralizar la capacidad creativa»: así se definía el autor en una entrevista realizada en 1990. Y de esa manera escribía, con pluma ligera y franca -aun a riesgo de caer en alguna distracción o imprecisión historiográfica-, desprendiéndose de cualquier exceso erudito que pudiese dificultar la comprensión de las cuestiones esenciales: qué es, cómo se entiende y qué significa el jardín como obra de arquitectura. Esto hace de su libro un manual clásico -ya lo era para los estudiantes de los años sesenta que descubrieron la primera edición-, un manual que conserva toda su frescura y que resulta útilísimo y de fácil lectura para quienes se inician en la materia; un manual codiciado, además, por ser imposible de encontrar desde hace muchos años.

Francesco Fariello (1910-1992) nació en Paternopoli (Campania) y estudió arquitectura en Roma, donde se tituló en 1933. Hizo sus primeros proyectos en colaboración con Ludovico Quaroni y Saverio Muratori, compañeros de carrera, con los que participó en los principales concursos del momento, logrando algunos éxitos: los del Auditorio de Roma, el Centro Rural de Aprilia, los Edificios de Aduanas Turísticas de Fronteras y el Palacio de Recepciones y Congresos de la Exposición Universal de Roma (EUR) de 1942, en la que también construyeron los Palacios del Arte Antiguo y del Arte Moderno.

Una vez acabada la II Guerra Mundial, Fariello obtuvo en 1952 la cátedra de 'Arte de los jardines y arquitectura del paisaje' en la Facultad de Arquitectura de Roma, y prosiguió su carrera profesional con obras muy diversas. Entre ellas destacan: el Centro Agroindustrial de Pontecagnano, en Ñapóles (1946), las viviendas populares INA CASA, en Solofra (1954), el Hospital Civil,

*Miguel Ángel Aníbarro, Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (donde imparte las asignaturas de 'Jardinería y paisaje' y 'Diseño del jardín'), es autor del libro* La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos *(zooz).*

el Museo, la Biblioteca y el Instituto Técnico de Agrimensura de Avellino (1936, 1956 y 1968), la iglesia de San Miguel Arcángel en Grottaminarda (1968) y el parque de La Favorita en Palermo (1969).

En 1956 publicó su primer libro sobre jardinería, *Arte deigiardini;* y en 1967, *Architettura dei giardini,* reeditado una sola vez (en 1985) sin más modificaciones que algunos cambios en las ilustraciones y nunca, hasta ahora, traducido al español. Fruto de aquellos años -de la misma estirpe que la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benévolo-, este libro ha necesitado pocas actualizaciones. Para esta edición, del texto original se han eliminado los apéndices en forma de notas a los capítulos 11, ni, y vil, que eran, en realidad, fragmentos de textos de época. En cambio, se han añadido breves notas al margen en los pasajes que, a nuestro juicio, requerían aclaración para el lector actual. Se han integrado todas las ilustraciones en el texto, tratando de evitar su enojosa búsqueda en las láminas posteriores a cada capítulo, y se han disminuido de tamaño algunos dibujos demasiado grandes elaborados por el autor.

Solamente el último capítulo, dedicado a las tendencias contemporáneas, acusa una falta de perspectiva, por otra parte comprensible, que lo limita en exceso. A este respecto, hemos hecho lo que tal vez el propio autor habría considerado preferible, de haberse encontrado en la tesitura de volver a editar su libro: no corregirlo ni llenarlo de notas aclaratorias, sino reescribirlo por entero, con la mayor distancia y el rico caudal de información obtenidos desde entonces. Por un deber de respeto a la integridad del texto, se ha conservado el capítulo original y se ha añadido un nuevo estudio sobre el jardín del siglo xx en forma de epílogo. También se han añadido una bibliografía seleccionada por capítulos y un práctico índice alfabético que faltaba en el original.

El texto ha sido cuidadosamente revisado codo a codo con el traductor y editor, y las notas se han escrito al alimón. La bibliografía ha sido seleccionada por el que suscribe entre los textos básicos más útiles para los estudiantes universitarios.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a los responsables de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y al profesor Roberto Osuna, por su amabilidad al permitirnos consultar las dos ediciones italianas; a María Medina 'Mery', por su constante apoyo editorial desde el momento en que surgió la idea de traducir el libro, y también por haber concedido a Fariello el honor de ser el primer número de la ya desaparecida colección de 'Manuales Universitarios de Arquitectura', donde se publicó la primera edición; y a Fabio Quici, por sus inestimables servicios como contacto en Roma. También damos las gracias a todos los amigos que nos han alentado en los dos años que ha durado esta tarea.

*Introducción*

# El jardín en el arte

Los espectáculos naturales -de los que participa la vegetación, el agua, las rocas, las colinas y las montañas- provocan en el hombre sensaciones que pueden encontrar su expresión en la poesía, en la música, en las artes plásticas en general y, de forma más inmediata, en la pintura de paisaje y en el arte de los jardines.

Los jardines representan un vínculo que el hombre crea para conciliarse con el mundo exterior; y esta función es tan espontánea y está tan profundamente enraizada que puede decirse que no existe civilización alguna que no haya expresado, aunque sea en forma rudimentaria, esta elemental aspiración. De hecho, los primeros signos aparecen por todo el mundo desde la primitiva historia de los pueblos, y todos ellos manifiestan el deseo del hombre de atraerse la amistad de la naturaleza. El jardín, en su origen, tiene un significado mágico y religioso, y casi todas las religiones antiguas han tenido su propio jardín mítico: el Edén de los israelitas, el Eridu de los asirios, el Ida-Varsha de los hindúes o el bosque sagrado de los primeros itálicos. En estas civilizaciones primitivas, el jardín casi siempre lleva asociada la idea del Paraíso.

A medida que las creencias mágicas dejan paso al pensamiento religioso, el jardín se desarrolla sin renegar de sus orígenes y asume también otras funciones; en una fase más avanzada, se convierte en objeto de goce visual y luego, en su forma más evolucionada, en expresión de necesidades intelectuales y estéticas.

El jardín puede ofrecer varios grados de disfrute, conforme a lo que de él se exija. Para el simple disfrute sensorial o incluso sentimental es suficiente una sensibilidad elemental para las formas, los colores y los elementos naturales. Para alcanzar, en cambio, un placer intelectual y estético resulta necesaria una concepción de la idea de jardín que haga de él un mundo para ser contemplado; y esto implica un proceso creativo similar al de cualquier obra de arte.

El jardín, en su sentido auténtico, es una composición estética que en formas y grados varios puede asumir el valor de una obra de arte. Con independencia de las variaciones de su aspecto -que son debidas al ambiente físico, a la función específica y al gusto de cada época-, en el arte del jardín se repiten, como en otras artes, ciertos principios compositivos y de ordenación que presentan una estrecha analogía porque tienen su origen y su fundamento en esas leyes misteriosas del universo que se revelan en la

armonía de las relaciones musicales y en determinadas combinaciones de formas, espacios y colores. También es recurrente el uso de determinados elementos que en el jardín expresan algunas necesidades fundamentales del hombre. Son constantes, por ejemplo, el empleo del agua en todas sus posibles variedades, y el uso de árboles, tanto de sombra como típicamente decorativos.

Una característica del jardín, en todas las épocas y en todos los lugares, es su oscilación perpetua entre la naturaleza y el artificio, entre la disciplina arquitectónica y la libertad pictórica, entre la estructura y la sensación. Tales oscilaciones son debidas a la atracción predominante de uno u otro principio, y reflejan las diferencias de gusto y de concepción en las distintas épocas; aunque a veces resultan bruscas y parecen contraponer una época a otra, siempre revelan signos imperceptibles de transición que dejan patente un continuo proceso de evolución. /

Así, por ejemplo, el movimiento del jardín paisajista inglés -si bien partió del conocimiento de los jardines chinos por contraposición a la tradición clásica- llegó a plasmarse en manifestaciones que tienen más relación con el arte paisajista helenístico-romano que con los modelos del Imperio Celeste. Esto confirma que, como en todos los fenómenos artísticos, en la arquitectura de los jardines surten efecto las grandes corrientes de la civilización, y las evoluciones históricas se resuelven en una serie de acciones y reacciones de índole genuinamente espiritual.

## *El jardín en relación con las demás artes*

En el marco de las artes, los jardines ocupan un sitio particular, sin duda poco preeminente, al lado de la arquitectura, la escultura y la pintura, que se sitúan fuera del devenir y casi fuera del tiempo. En tanto que están sujetos a las leyes naturales del crecimiento y la transformación, los jardines se encuentran entre el arte y la naturaleza, entre lo eterno del mármol inmutable y lo instantáneo del variable escenario natural. En este aspecto, el arte de los jardines no deja de estar emparentado con la música, que se expresa entre lo eterno de la concepción y la inmediatez instantánea del sonido.

Para nosotros, los jardines son también un modo de tomar posesión de la naturaleza, al igual que el pintor toma posesión de un objeto o de una fisonomía cuando los retrata. Pero mientras que el pintor escoge un reflejo para fijarlo en su obra, el arquitecto paisajista, más afortunado, se apropia realmente de los árboles, de las cascadas, de las flores, de las rocas para plasmar la naturaleza viva, hacer apreciables ciertas bellezas y dedicarlas a fines puramente estéticos.

Los elementos del jardín se extraen, en todo o en parte, del mundo biológico e inanimado, y se adoptan como medios de ex-

presión en el ámbito de una creación humana, plenamente libre y consciente.

Además de los elementos naturales -como las masas arbóreas, las diversas plantaciones, las rocas y el agua, que pueden aparecer también en formas artificialmente manipuladas-, el jardín utiliza elementos arquitectónicos, plásticos y decorativos; las preferencias por algunos de ellos y las modalidades de su empleo revelan el talante y el espíritu de una época o de una civilización.

Como todas las artes, la del jardín implica una elección o una intención precisa: un jardín puede fijar y reproducir fácilmente lo que la naturaleza libre produce por pura casualidad y de manera fugaz; puede presentar una imagen sencilla, una decoración suntuosa, un espectáculo de arquitectura vegetal o de escenografía animada; puede ofrecer, finalmente, una serie de sorpresas o una representación puramente simbólica.

En todo caso, las intenciones del artista quedan siempre patentes, y siempre resulta fácil analizar lo que el propio artista ha querido expresar en su obra, así como las limitaciones que ha querido imponer a la naturaleza.

Los jardines expresan una forma artística accesible a todos y de una comprensión prácticamente inmediata. Mientras que, de hecho, una pintura y, aún más, una composición poética o literaria no pueden entenderse sin una preparación adecuada, puede decirse que no existe espíritu alguno, ni siquiera el más rudamente inculto, que no capte, aunque sea de un modo confuso, la belleza de un jardín. Y esto es debido a que los objetos naturales resultan familiares para el hombre y ejercen sobre él una atracción espontánea; lo que sucede, más bien, es que cuanto más nos alejamos de los objetos y de los espectáculos naturales debido a las condiciones de nuestra existencia, más fuertemente advertimos su llamada.

### *Jardín y paisaje*

El jardín se distingue tanto del paisaje eminentemente natural como del paisaje humanizado, caracterizado éste por la presencia de obras humanas en el escenario natural.

El paisaje natural, en su aspecto más genuino, se presenta como algo totalmente inmune a las alteraciones, con atributos de belleza espontánea propios del ambiente físico y biológico; en él la naturaleza está viva, pero en un estado casi de subconsciencia, al que solamente el intelecto humano puede imprimir significado y valor figurativo.

La intervención humana puede ponerse de manifiesto con obras utilitarias, relacionadas con las exigencias de la vida y de los asentamientos: cultivos, plantaciones, edificios, construcciones, vías de comunicación, redes de distribución de energía, etcé-

tera. Una consecuencia de esta intervención es la modificación más o menos pronunciada, con efectos que pueden resultar imperceptibles, positivos o negativos, dependiendo de que la fisonomía y la belleza original del paisaje queden prácticamente inalteradas, mejoradas o menoscabadas.

En esta fase de intervención puramente utilitaria no falta a veces, por parte del hombre, la observancia casi instintiva de algún criterio elemental orientado a perjudicar lo menos posible los rasgos propios del entorno; y todo esto -aunque no manifieste todavía un fin estético consciente- revela ya un deseo espontáneo de adaptar al paisaje las obras humanas.

Finalmente, la intervención en el paisaje puede hacerse con la intención precisa de crear una composición estética, que sea un fin en sí misma y esté alejada de cometidos prácticos. En este caso, el hombre provoca alteraciones profundas, que pueden afectar también a todo el entorno paisajista, y emplea tanto elementos sacados de la naturaleza viva como medios artificiales, sometiendo a todos ellos a una demanda creativa de orden superior, de la que emana la concepción del jardín.

### *La concepción del jardín*

En tanto que manifestación de un pensamiento creativo, el jardín implica una idea rectora y un proceso compositivo capaz de plasmar en el lenguaje del arte esa misma idea.

El carácter y el significado de un jardín reflejan el talante, la cultura, el gusto y la sensibilidad de quien lo crea, ya sea un individuo o un grupo. La traducción formal de la concepción de la idea comporta un método compositivo, elegido libremente y capaz de permitir al artista las más amplias posibilidades de expresión en lo referente a su creación. De hecho, el artista puede adoptar un criterio esencialmente arquitectónico o eminentemente pictórico; la esencia, sin embargo, no cambia, porque en ambos casos los elementos ofrecidos por la naturaleza se toman igualmenté^como medios de expresión figurativa.

El clima, la vegetación y los factores ambientales en general ejercen una influencia natural sobre el aspecto del jardín y, dentro de ciertos límites, condicionan también la elección de sus elementos. Con todo, estos factores no son nunca determinantes ni ponen límites al artista, ya que la idea que preside la concepción no viene sugerida por la naturaleza, sino que emana siempre del espíritu de su creador.

El jardín renacentista italiano, ordenado según unas rígidas normas arquitectónicas, refleja la magnificencia de la época y está concebido como un espacio de representación al aire libre, dependiente del edificio de residencia, que es el que impone sus ritmos y su ordenación. Los elementos naturales se tratan como

cualquier otro material de construcción, en lo que pretende ser una afirmación del dominio del hombre sobre la naturaleza.

La ordenación del jardín italiano está presidida por una norma unitaria, con repercusiones en la simetría de los volúmenes y en las cadencias, y por una exacta determinación de formas y vistas. La composición es cerrada; en ella, todos y cada uno de los espacios están definidos y nada se deja libre al azar; el terreno se modela con formas geométricas regulares mediante terrazas y explanadas firmemente enlazadas entre sí. La vegetación y el agua aparecen en formas artificiales y casi nunca con su aspecto innato.

El jardín francés, heredero directo del jardín italiano, amplía y dilata la concepción renacentista, transfiriéndola a terrenos ondulados y a grandes extensiones perspectivas. Alejado de demandas de orden sentimental, busca efectos de perfección compositiva, en línea con el espíritu cartesiano del Siglo de Oro francés, que entiende el jardín como una expresión de lógica, de armonía y de inteligencia. Con respecto al jardín italiano, el jardín francés concede un tratamiento más respetuoso a los elementos naturales con el fin de modelar la naturaleza sin forzarla.

El jardín árabe, a semejanza del paraíso mahometano, quiere ser un lugar de deleite, susceptible de albergar en un ambiente íntimo lo más bello que la naturaleza pueda ofrecer y que el hombre sea capaz de crear; y de ese modo expresa con refinada sensibilidad una perfecta síntesis de aspiraciones humanas, arte y entorno natural, mediante un constante respeto del módulo humano.

El jardín paisajista europeo del siglo xviii pretende ser una reproducción artística de la naturaleza más selecta, presentada como una sucesión de escenas que deben parecer aspectos accidentales de lo real, y donde la mano del hombre quede razonablemente oculta. Este tipo de jardín aspira a un ideal de belleza pura, derivada de los elementos vivos de la naturaleza y capaz de excitar la fantasía para suscitar toda una variedad de sensaciones y de emociones.

El jardín japonés es la representación simbólica de la gran naturaleza en un pequeño espacio; al expresar la identidad entre el hombre, el cosmos y la divinidad, intenta ofrecer el ambiente apropiado para la meditación y la oración. Aunque de inspiración paisajista, este tipo de jardín no quiere ser una reproducción realista de la naturaleza, sino que busca una representación de pura sugestión abstracta mediante una delicada sensibilidad artística que es fruto de una refinada educación y de precisas convenciones tradicionales.

Por ello, los artistas que crearon esos modelos insuperables de Bagnaia, Vaux-le-Vicomte, Blenheim o Kioto no buscaron su idea en la naturaleza; todos interpretaron en sus jardines el entorno

unitario con funciones no solamente higiénicas y protectoras, sino principalmente compositivas y estéticas.

La adopción de los elementos paisajistas en la composición plástica y espacial se remonta al periodo barroco, y representa una auténtica conquista en la evolución del pensamiento creativo del hombre, en la medida en que ha abierto nuevos horizontes a la arquitectura y ha fomentado un vasto desarrollo del urbanismo.

Ya en el siglo xvín la presencia del jardín condiciona la forma y la disposición del edificio, y el urbanismo extrae sus esquemas del diseño del trazado de parques y jardines. Más tarde, y principalmente gracias a la escuela paisajista inglesa, aparecen soluciones originales que contemplan la disposición libre de conjuntos edificatorios residenciales en íntimo contacto con la naturaleza, articulados en vastas extensiones de parques.

Se trata de la reafirmación de una visión figurativa integral que extiende el significado formal del jardín al paisaje más amplio y a las obras del hombre en el espacio exterior. Esa concepción figurativa se asume ahora con principios estables y válidos que, conforme a las aspiraciones humanas, están actualmente en pleno desarrollo en la arquitectura y el urbanismo.

En lo relativo a la concepción del jardín y a las modalidades de empleo de los elementos naturales y paisajistas, el pensamiento crítico contemporáneo está lejos de adoptar ideas preconcebidas de ningún género, y asigna al arte de los jardines un sector en el campo más amplio de la arquitectura paisajista, a mitad de camino entre la arquitectura propiamente dicha y el paisaje, y por ello libremente sometida a la influencia de una u otro, dependiendo de las situaciones.

Aparentemente agnóstico, este planteamiento pretende ser en realidad una actitud activa en la medida en que -superando la disputa estéril y vacía que en el pasado ha contrapuesto lo formalizado con lo no formalizado- considera primordial la manifestación libre de las expresiones creativas. Esta actitud se remite a las enseñanzas de Repton, el más próximo a nosotros de los arquitectos paisajistas del siglo XVIII. Este artista, sin repudiar a priori la tradición clasicista de Le Nótre ni el estilo de Brown, sacó provecho de ambas tendencias y consideró esenciales los aspectos estéticos y expresivos en relación con los fines específicos exigidos por la composición y por las circunstancias. Y en esta concepción, Repton contempló siempre el paisaje considerando su eficacia como jardín.

Al recibir esta herencia, nuestra época tendrá la misión de equiparar el jardín al paisaje, asignando a este último un significado figurativo más amplio con independencia de que prevalezcan en él los aspectos naturales o bien los debidos a la mano del hombre.

Capítulo I

# La Antigüedad y el jardín romano

Los jardines más antiguos de los que tenemos noticia son los de Nínive y Babilonia, ensalzados como maravillas del mundo antiguo y ampliamente descritos por Estrabón, Diodoro Sículo y Quinto Curcio.

Los jardines de Babilonia, situados a lo largo de las orillas del Eufrates, se remontan al siglo VIII a.C, y se sabe que, restaurados en un periodo posterior por Nabucodonosor, se conservaron durante algunos siglos, pues seguían existiendo en época de los reyes de Persia. Según Estrabón, formaban un gran cuadrado de 120 metros de lado y se componían de varias terrazas superpuestas sostenidas por arcadas con bóvedas que se apoyaban en grandes pilares de sección cuadrada. Estos pilares eran huecos, se rellenaban con tierra y sobre ellos se plantaban grandes árboles que, dispuestos con regularidad, formaban amplios paseos rectilíneos adornados con estatuas y con fondos murales ricamente decorados con relieves. Numerosas escaleras se desplegaban en torno a los pilares, comunicando los distintos planos, e ingeniosos dispositivos hidráulicos permitían elevar el agua del río para llevarla a cualquier parte. Para preservar la estabilidad de las estructuras ante la amenaza de las grandes lluvias, particularmente abundantes en aquellas regiones durante el periodo estival, las bóvedas estaban revestidas con una capa de betún y con chapas de plomo.

La descripción ofrecida por Estrabón -que en una primera lectura puede parecer exacta y exhaustiva- presenta evidentes lagunas y no pocas contradicciones, debidas probablemente a la incierta interpretación de la nomenclatura constructiva y de los términos aplicados por el gran geógrafo. Si las terrazas hubiesen estado realmente superpuestas, es obvio que sólo la última, en lo más alto, podría haberse organizado como un jardín, faltando en las demás las condiciones necesarias para la vida de las plantas.

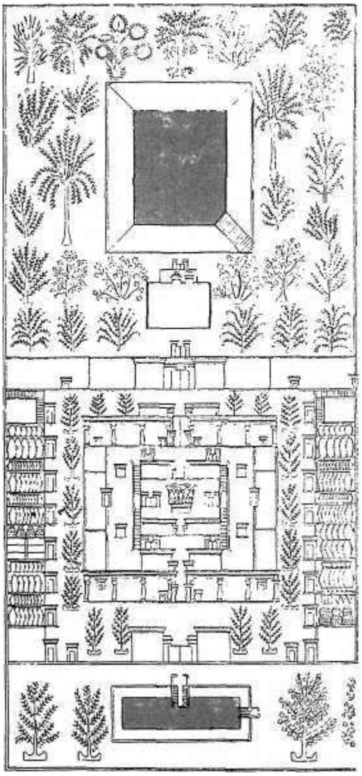
Se puede afirmar, por tanto, que estos jardines tan célebres serían en realidad una sucesión de terrazas escalonadas, probablemente adosadas a una ladera. Estas terrazas sostenidas por bóvedas estaban adornadas con árboles plantados en correspondencia con los pilares, y con arriates en la superficie libre. Al disponer de mayor superficie, la terraza terminal asumía, por sus formas y dimensiones, el aspecto de un gran jardín propiamente dicho, dividido por amplios paseos regulares adornados con vegetación y esculturas, y delimitado por muros con paredes decoradas.

En su conjunto, estas imponentes construcciones de arquitectura de jardín debieron de ofrecer sin duda un espectáculo impresionante gracias al ingenio de las instalaciones, a la abundancia de los elementos arbóreos y decorativos, y a la singularidad de su aspecto. Por todo ello, resulta comprensible que excitasen tanto la imaginación de los viajeros antiguos.

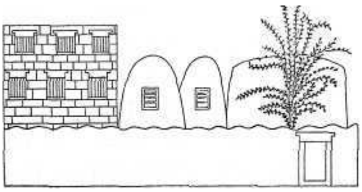
La hipótesis así planteada está suficientemente confirmada por las observaciones hechas por Auguste Choisy en algunos bajorrelieves asirios de la época. Éstos muestran, en la parte alta de los edificios de viviendas, una terraza a cielo abierto cubierta por otra superior. Mientras que esta última protege la techumbre de la casa y forma una suerte de espacio aireado con funciones de aislamiento térmico, la segunda terraza, debajo, tiene una profunda capa de tierra vegetal con plantas y constituye un verdadero jardín artificial.

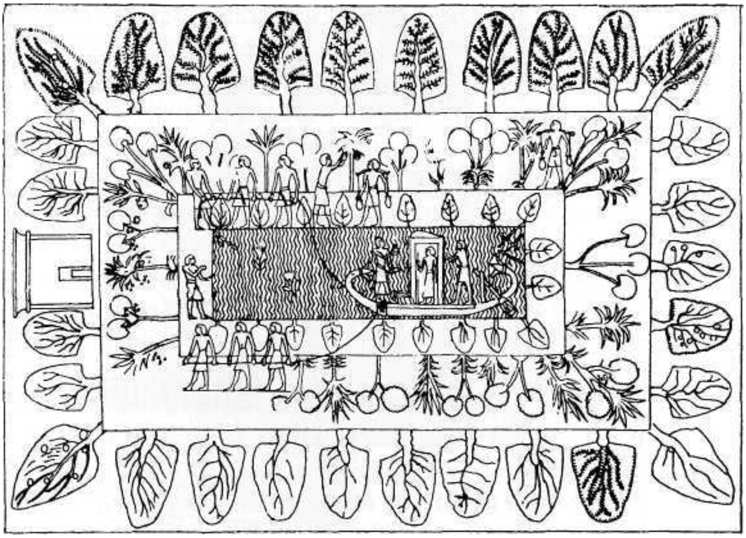
Así pues, los legendarios pensiles, o jardines colgantes, lejos de constituir una excepción, fueron probablemente una aplicación a mayor escala de estas terrazas ajardinadas que en Asiria coronaban incluso los hogares más modestos.

Sobre los jardines del antiguo Egipto disponemos de pocos datos, y los que tenemos provienen de fuentes literarias, bajorrelieves y pinturas (figuras I.I y 1.2). Se sabe, no obstante, que al-



1.1. *El jardín egipcio: a la izquierda, planta de una villa egipcia (pintura encontrada en una tumba de Tell el-Amarna); abajo, alzado de una casa egipcia con jardín.*





1.2. *El jardín egipcio: restitución del bajorrelieve de una tumba.*

canzaron un notable grado de desarrollo, ya que se vieron favorecidos por una técnica agrícola e hidráulica bastante avanzada y por una civilización de alto nivel artístico.

Durante mucho tiempo el jardín fue un lujo accesible solamente a los dirigentes, que se usaba como espacio exterior de la casa. Las grandes mansiones egipcias se componían de pabellones distribuidos por una vasta zona ajardinada, delimitada por muros altos y dividida interiormente en varias partes mediante tapias más bajas. Además de plantaciones y arbolado, las obras de jardinería incluían enrejados y láminas de agua. El terreno se dividía en formas regulares y comprendía pabellones y quioscos, libremente abiertos al igual que la propia vivienda, ya que el verdadero cerramiento de la mansión lo constituía el muro que rodeaba todo el jardín.

De la interpretación de un bajorrelieve conservado en el Museo Británico que representa una casa tebana, se puede esbozar el esquema de un jardín faraónico. Situado a orillas de un río o de un canal, tiene forma regular y aparece dividido en varias partes, cada una de ellas dedicada a unas plantas determinadas; en el medio se extiende un estanque rectangular poblado de peces y repleto de plantas de loto. Una cortina de árboles, palmeras y sicómoros, flanquea la tapia, mientras que la parte más interior del jardín alberga especies variadas: higueras, granados, acacias, sauces y tamarindos. Se accede al recinto -que es al mismo tiempo vivienda y parque- a través de una gran puerta flanqueada por dos pequeños quioscos.

En una época más tardía, como consecuencia de las expediciones faraónicas contra los etíopes y los asirios, la horticultura egipcia sufrió una notable evolución: se importaron nuevas espe-

cies como el almendro, el melocotonero, el cerezo, el álamo, el roble y el plátano, que contribuyeron a hacer más variadas las arboledas. Además, los jardineros del delta del Nilo aclimataron también el mirto, la rosa, el jazmín y la hiedra, sin dejar de cultivar los tradicionales lotos blancos, azules y rojos.

Acerca de la antigua Grecia disponemos solamente de unos cuantos datos -y, por añadidura, bastante fragmentarios- que no permiten reconstruir ni siquiera sumariamente un tipo completo de jardín de esa época. Pero es casi seguro que los jardines no adquirieron entre los griegos la importancia de un arte verdadero y completo. Los jardines se usaron con fines ornamentales en las proximidades de edificios públicos como templos, palestras o gimnasios, y consistían como mucho en grupos de árboles dispuestos con una sencillez rústica, rodeados de arriates con flores y a veces animados con estanques y fuentes.

Tenemos también noticia de algunos jardines privados, entre los cuales los más célebres son los de Teofrasto, Licurgo y Epicuro, pero no hay datos suficientes y apreciables para poder imaginar su aspecto.*

Con todo, es cierto que tanto en los jardines públicos como en los privados los griegos mostraron una marcada inclinación por el género natural en el empleo de los elementos arbóreos, y que dieron preferencia al cultivo de las flores, en particular la rosa, llevada a Macedonia por el rey Midas. El clima de su país exigía el cultivo de árboles de sombra como el plátano, el ciprés, el álamo y el olmo, y junto a estas especies se usaron con profusión arbustos ornamentales, árboles frutales y vides.

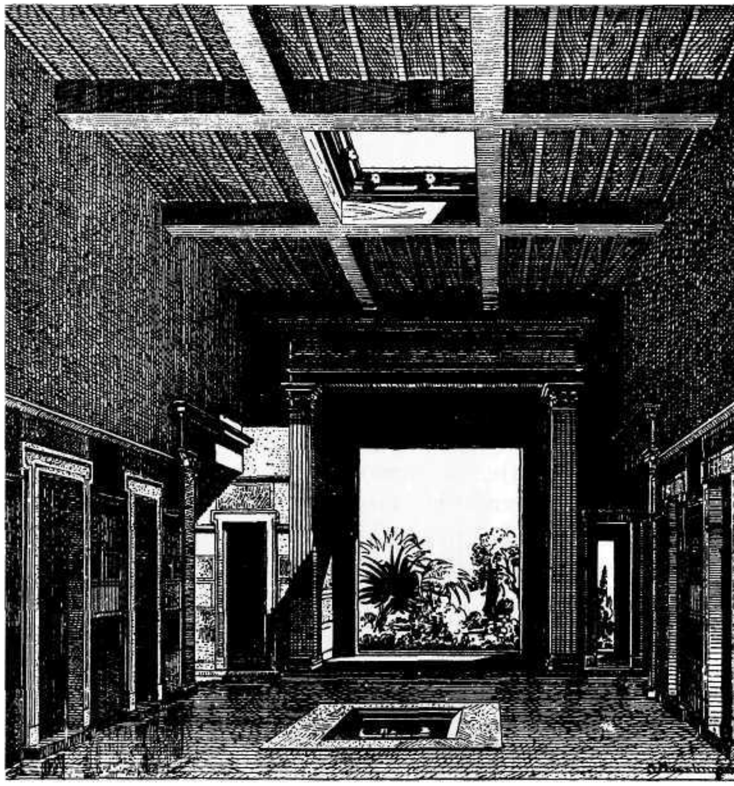
## El jardín romano

Con la civilización romana se inicia la verdadera historia del arte del jardín. Los documentos literarios y arqueológicos son numerosos y abundantes, y nos dan la oportunidad de conocer todos los elementos del arte de la jardinería, y de comprender el espíritu de esta forma artística predilecta de los romanos que, a través de la creación renacentista, ha llegado hasta nosotros aún viva.

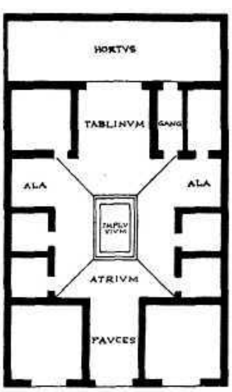
Los jardines primitivos tuvieron una función esencialmente utilitaria. El *hortus,* en su expresión más antigua, era un pequeño espacio vallado, situado en la parte posterior de la casa, destinado al cultivo de plantas comestibles y, por tanto, carente de cualquier intención ornamental (figura 1.3).

Es preciso llegar a la época de Varrón (siglo 1 a.C.) para advertir los primeros signos de evolución. En su tratado *De re rustica,* este escritor aconseja, en efecto, dedicar una pequeña parte del huerto al cultivo de flores, destinadas a adornar los altares de los dioses y las tumbas de los difuntos.

* Se trata de los jardines de los filósofos. Platón enseñó primero en el jardín de Academos, y luego se trasladó a uno propio, con pórticos y paseos arbolados, al que llamó 'Academia'. Epicuro hizo su jardín junto a la puerta del Dipylon; la enseñanza peripatética de Aristóteles se practicaba en el jardín llamado 'Liceo' (sus restos fueron descubiertos en 1997). Teofrasto, autor de un tratado sobre plantas, unió su jardín al de Aristóteles tras la muerte de éste.



1.3. *La casa itálica: vista del atrio hacia el jardín (derecha) y planta (abajo).*




Las victorias en Oriente, con la aportación de inmensas riquezas y el conocimiento de civilizaciones muy avanzadas, provocaron una profunda transformación en la vida de los conquistadores romanos. La época de Sila (138-78 a.C.) y de las guerras contra Mitrídates supuso una auténtica revolución en las costumbres y en la vestimenta, y todo esto se puso de manifiesto también en la ordenación de la casa y del jardín, con el rechazo del huerto tradicional.

Del tipo sencillo y austero de la vieja casa itálica, cerrada en torno a su atrio, se pasa a la casa de inspiración helenística, con más atrios, un amplio peristilo y un jardín. Posteriormente, la casa se amplía y se ennoblece aún más con la adopción de otros peristilos y la búsqueda de efectos escenográficos en la disposición de los jardines.

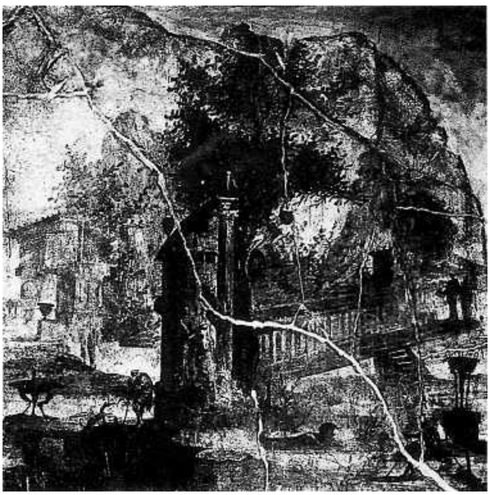
Al mismo tiempo se produce también una nítida separación entre la villa rústica y la villa señorial: la primera permanece en los suburbios y en el campo; la segunda está destinada a las ciudades y a sus alrededores. También se modificó la denominación, designándose con el singular *hortus* el primer tipo, llamado también 'villa', y con el plural *horti* el segundo, que más tarde llegará a tener grandes dimensiones y una forma compleja con jardines y construcciones.

*La casa y el jardín*

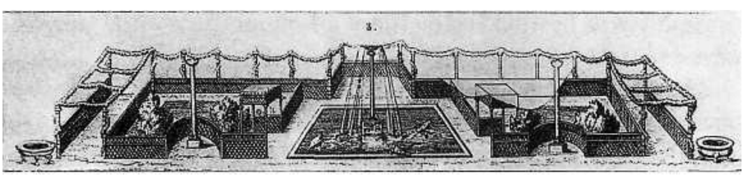
Las casas de Pompeya y Herculano nos muestran la función y la constitución del jardín romano de tipo doméstico. En algunas de estas viviendas desenterradas ha sido posible reconstruir fielmente, a partir de los restos carbonizados de las raíces, las especies empleadas en las plantaciones, y se han sacado a la luz obras y elementos usados por entonces en la formación del jardín: ninfeos, fuentes, estanques, edículos, decoraciones plásticas y mosaicos, pérgolas y celosías de madera.

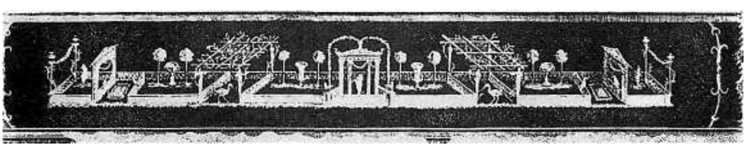
Una importante contribución al conocimiento de estos jardines la ofrecen las numerosas pinturas murales que los propios antiguos nos han dejado en Pompeya y en Roma -como las de la villa de Livia en Prima Porta y el auditorio de Mecenas en el monte Esquilmo (figura 1.4)-, así como los documentos literarios.

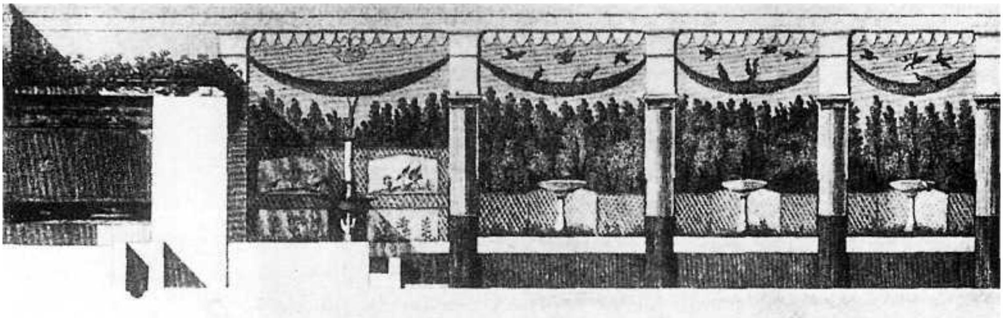
Sobre todo en Pompeya y Herculano, es evidente la función que el jardín asume en la configuración de la casa. Habiendo dejado de ser un elemento accesorio como en la vivienda itálica primitiva, el jardín concentra las principales vistas. Rodeado de pórticos (peristilo) total o parcialmente, se divide en figuras geo-

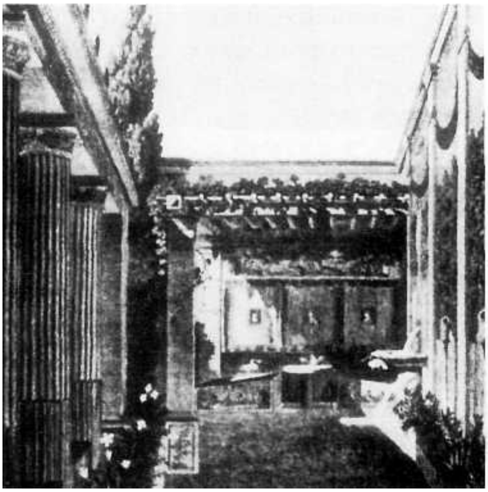


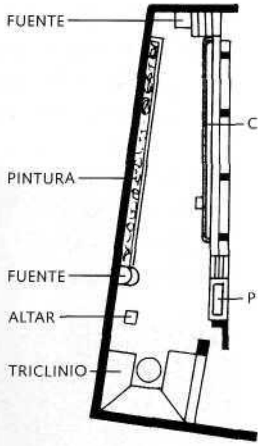
1.4. *Pinturas romanas con jardines y paisajes: a la izquierda, una pintura de Pompeya; abajo, dos esquemas de jardín procedentes del auditorio de Mecenas, en Roma, y de las ruinas de Herculano.*












1.5. *Pompeya, 'Casa de Salustio': arriba, la pared pintada con imágenes de un jardín; a la derecha, vista y planta del* xystus.

métricas y regulares siguiendo un eje de simetría; los paseos, rectilíneos, delimitados por setos de mirto y romero, están adornados con hermas, estatuas, asientos y jarrones; el agua, siempre presente, aparece en estanques, canales *(euripi)*, fuentes y surtidores. Perdida cualquier característica utilitaria, el jardín alberga solamente plantas con función ornamental y elementos decorativos diversos que contribuyen en conjunto a expresar una intención puramente estética.

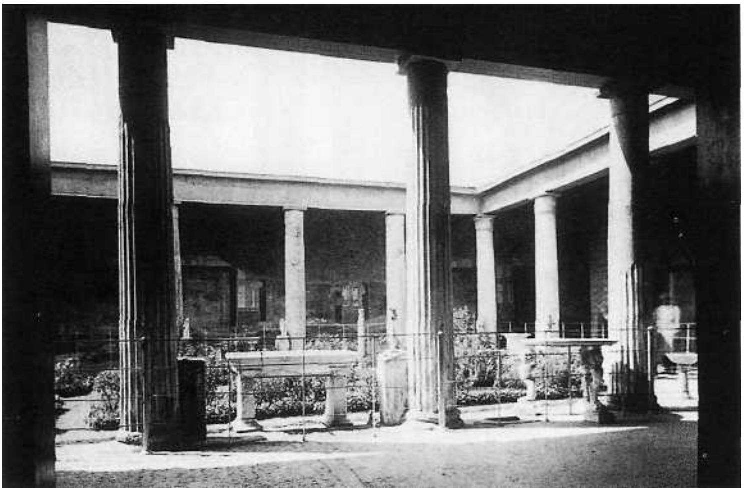
Ejemplos vivos de este género nos los ofrecen en Pompeya las casas 'de los Vetios', 'de los amorcillos dorados' y 'de Loreio Tiburtino', y en Herculano la 'Casa de los ciervos' y la 'Casa del atrio con mosaicos'. En ellas, la íntima relación de la casa con el jardín se trasluce en el empleo de amplios huecos que se abren al jardín desde los espacios interiores, generando un juego vivaz y variado de perspectivas y vistas.

Esta intimidad de relaciones -que hace del jardín un elemento primordial de la casa- se expresa a menudo con pinturas murales que reproducen imágenes de jardines cuando el espacio falta o queda reducido a pequeñas dimensiones. Por ejemplo, en la 'Casa de Salustio' en Pompeya (figura 1.5), un pequeño *xystus"* de

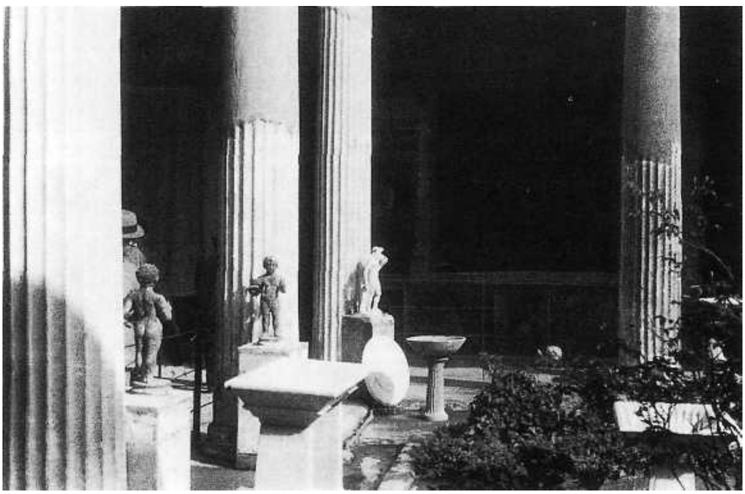
* El *¡¡VOTOS* era en Grecia un pórtico cubierto entre arboledas para hacer ejercicios gimnásticos en época de lluvias; el *xystum* (o *-us)* era en Roma un paseo arbolado y flanqueado por pórticos, incluido al principio en los gimnasios y luego en los jardines de las villas.

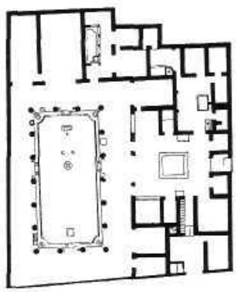
forma alargada e irregular tiene las paredes laterales pintadas con la vista de un jardín -para conseguir así un efecto ilusorio de peristilo- que orienta la visión hacia un triclinio al aire libre cubierto por una pérgola.

La 'Casa de los Vetios', por su disposición, es quizá la que mejor representa la función del jardín en una vivienda señorial. Ya desde la entrada el interior de la mansión se presenta pleno de sugestión, y gracias a la penumbra del atrio la mirada pronto se ve atraída por la luminosa visión del jardín. Los arriates están adornados con numerosas estatuillas de mármol y bronce, colocadas en los intercolumnios del peristilo (figura i.é). El agua -que todavía hoy pasa por las antiguas conducciones de plomo *(fistulce)*- alimenta pequeños estanques y forma fuentes y surtidores, perpetuando así la suave musicalidad del sonido que debió alegrar la vida de los antiguos habitantes. Desde la sala del triclinio, colo-



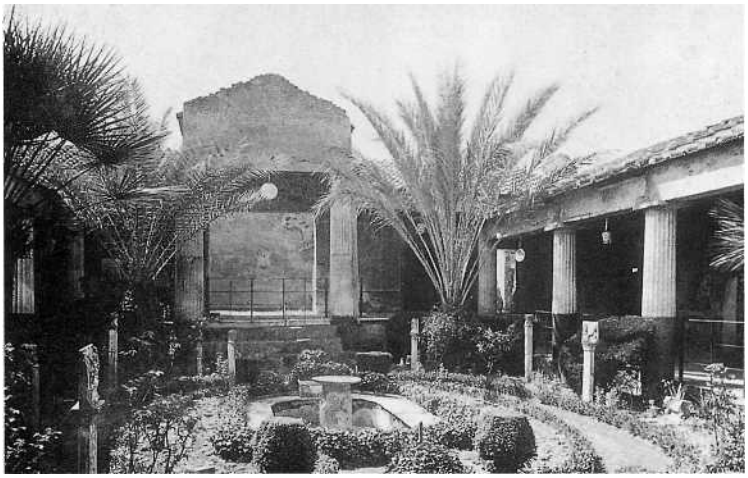
1.6. *Pompeya, 'Casa de los Vetios': a la izquierda, vista general del peristilo; abajo, un detalle del jardín con adornos, y planta del conjunto.*





1.7. *Pompeya, 'Casa de los amorcillos dorados': dos vistas del peristilo-jardín.*





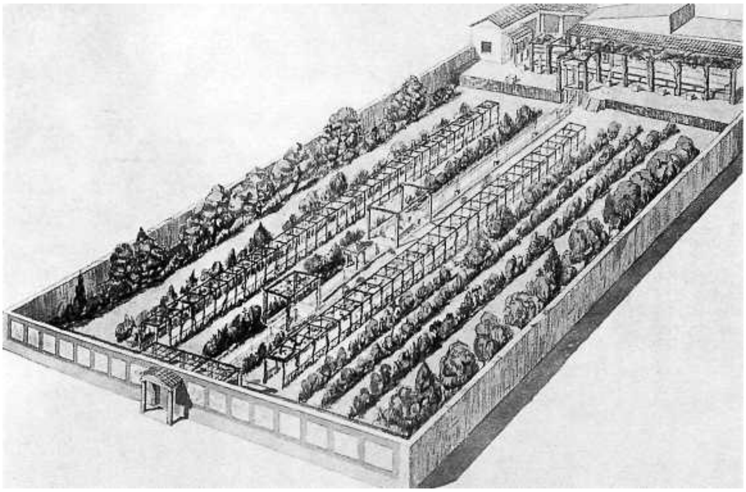
cada en el eje mayor del peristilo, se disfruta de una visión completa del delicioso jardín, que se ofrece a la vista inundado de luz, sobre el fondo de la suave sombra del pórtico; los arriates siguen el diseño primitivo, con los bordes gratamente ondulados, y en ellos, como en el pasado, florecen las rosas, los jacintos y las violetas junto con la hiedra y el acanto.

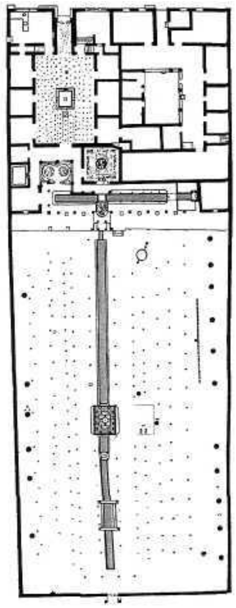
En la 'Casa de los amorcillos dorados' (figura 1.7) toda la vivienda señorial se desarrolla en torno al bellísimo peristilo, que repite de forma más pronunciadamente escenográfica el tipo de la 'Casa de los Vetios'; el soportal situado al fondo del pórtico está algo elevado para permitir una visión más completa del *viridarium,* * profusamente adornado con hermas, esculturas y paneles de terracota en relieve suspendidos entre los intercolumnios.

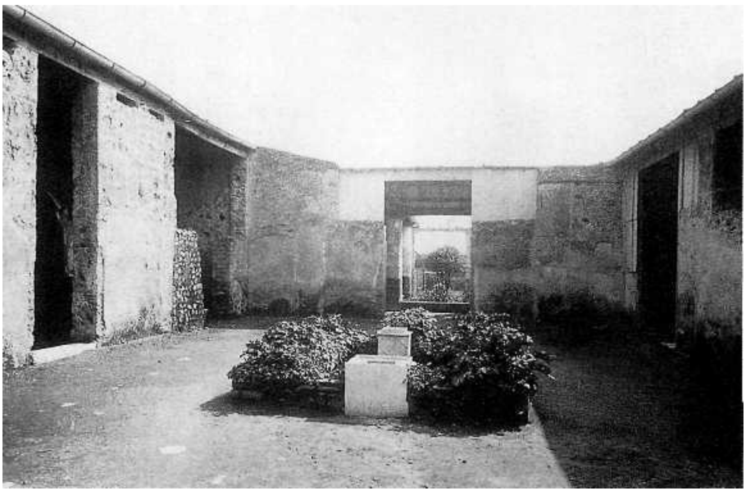
El jardín de la 'Casa de Loreio Tiburtino'[+] es, por sus dimensiones, el mayor de los sacados a la luz en Pompeya, y se puede

* *Viridiarium:* en la casa romana, pequeño jardín de recreo habitualmente situado en el peristilo.

f Conocida también, en otras fuentes, como 'Casa de Octavio Quartio'.





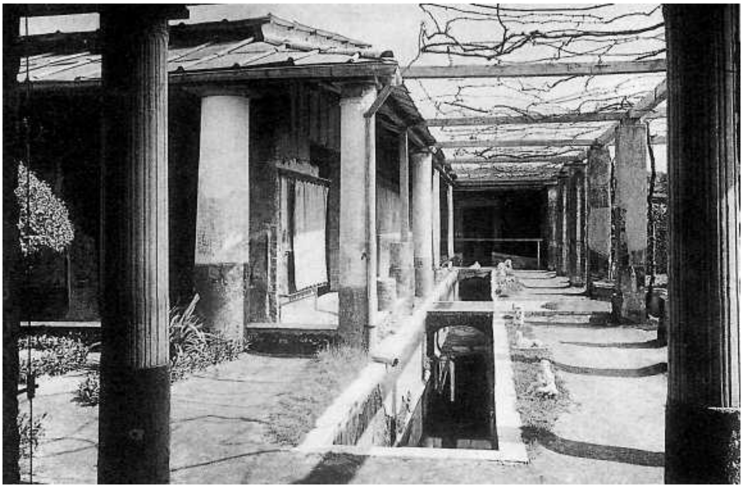


1.8. *Pompeya, 'Casa de Loreio Tiburtino': arriba, reconstrucción en perspectiva (de Spinazzola) y planta; a la izquierda, vista del atrio de entrada; y abajo, vista desde el triclinio hacia el jardín.*

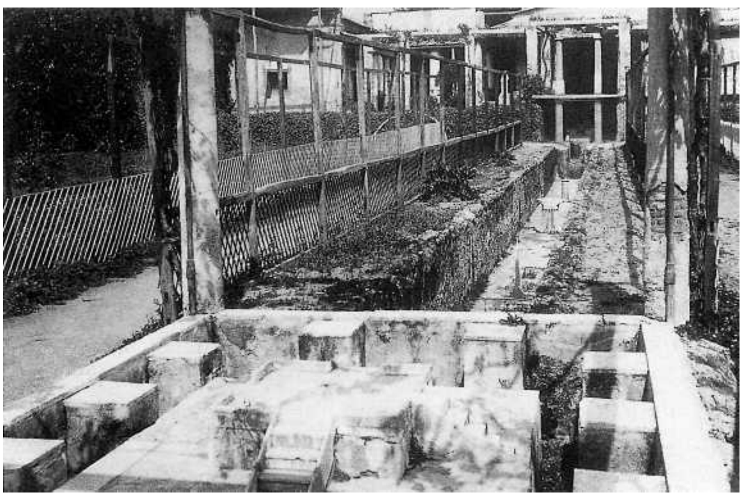


considerar también el tipo más completo por la cantidad de elementos arquitectónicos de jardín que se han encontrado en él (figuras 1.8 y 1.9).

A través del atrio de la casa se pasa a un pequeño peristilo, y desde éste se accede a una larga logia cubierta por un emparrado, donde comienza, en un nivel más bajo, un amplio jardín rodeado por un muro. A lo largo del emparrado, y alimentado por un pequeño salto de agua, corre un canal o *euripus* en cuyos bordes de hierba se han colocado estatuillas de mármol y elementos escultóricos. En el centro, y a eje con el jardín, se levanta un templete tetrástilo que surge de un pequeño ninfeo. El agua aparece en el templete por unos surtidores y luego vuelve a caer en el ninfeo para alimentar un canal más largo que recorre el jardín inferior en toda su longitud. Este canal, interrumpido primero por un estanque y después por otro templete, está flanqueado por dos pa-





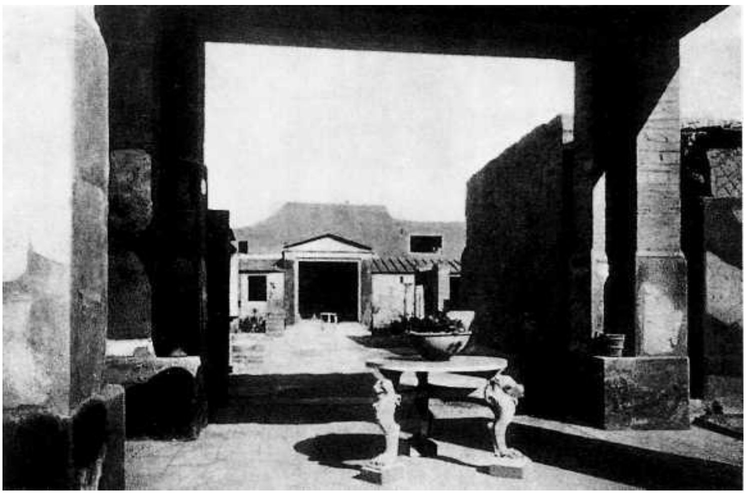


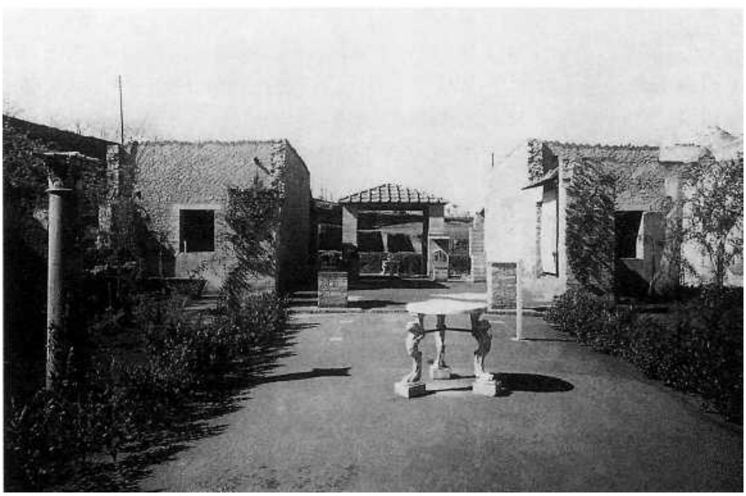
1.9. *Pompeya, 'Casa de Loreio Tiburtino': a la derecha, vistas de la terraza con el canal o* euripus *y el emparrado; en el centro, los soportes de éste, a base de columnas y pilastras de fábrica; abajo, el canal del jardín inferior, flanqueado por celosías y pérgolas de madera.*

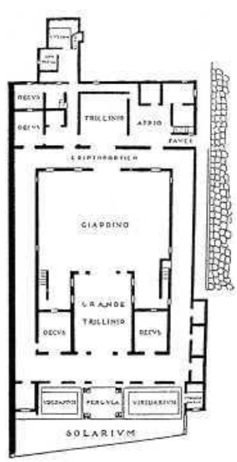
seos que corren paralelos, cubiertos por pérgolas de armadura de madera. A lo largo de los muros de cerramiento se habían plantado, en un perfecto orden, grandes árboles de sombra, tal como se ha podido constatar por las huellas de las raíces encontradas.

En las casas de Herculano, el jardín asume un papel claramente preponderante y aparece como el elemento central. Con respecto a las casas pompeyanas, las de Herculano son más abiertas y se articulan con más libertad en esquemas que satisfacen la necesidad de captar el sol y, sobre todo, las vistas del paisaje en dirección al mar. El jardín cumple también la función de elemento intermedio de enlace visual entre la casa y el paisaje. Los mejores ejemplos nos los ofrecen la 'Casa de los ciervos' (figura I.IO) y la 'Casa del atrio con mosaicos' (figura I.II).

Entre las mansiones de Herculano hay que destacar, tanto por la riqueza de las obras de arte allí encontradas como por sus di-

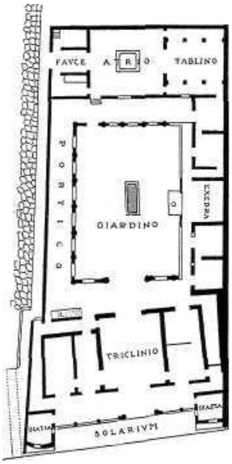


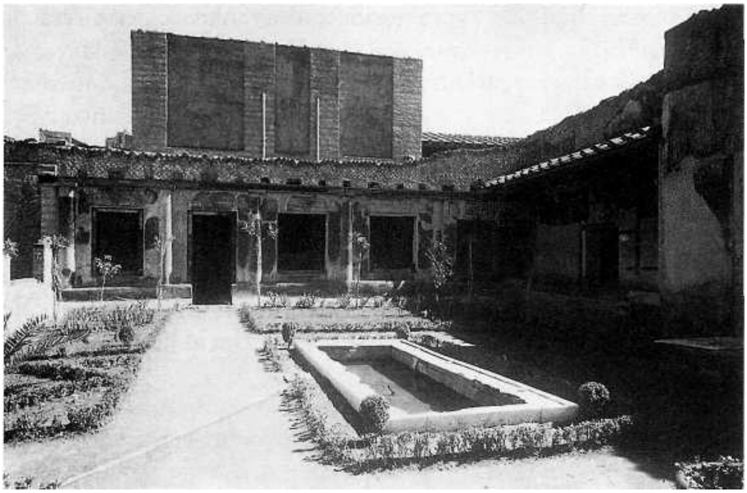





I.IO. *Herculano, 'Casa de los ciervos': a la izquierda, vista del jardín desde el lado del mar; abajo, vista desde la casa y planta del conjunto.*

1.11. *Herculano, 'Casa del atrio con mosaicos': bajo estas líneas, planta del conjunto; a la derecha, vista del jardín desde el triclinio, con el atrio al fondo.*



mensiones, la gran Villa Suburbana llamada 'de los papiros', probablemente propiedad de L. Calpurnio Pisón Cesonino, suegro de Julio César. Se conoce solamente la planimetría del edificio (figura 1.1*z),* restituida gracias a exploraciones subterráneas, pero no la extensión de toda la finca ajardinada que rodeaba la villa y que se extendía hasta el mar.

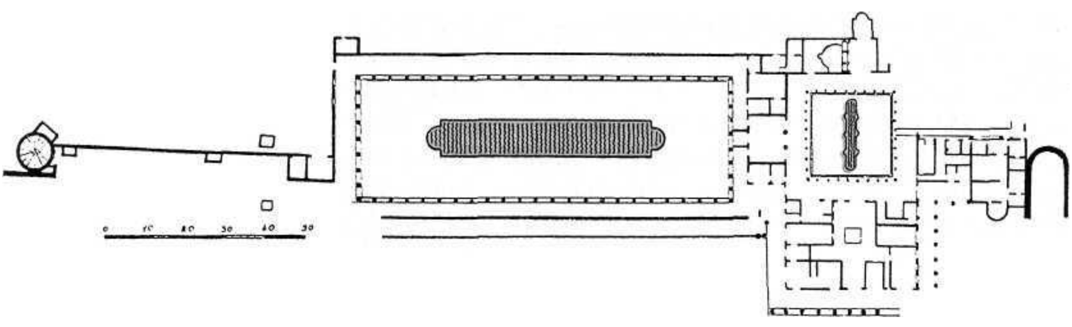
La villa se desarrolla a media ladera, sobre una pendiente que desciende hacia el mar, y presenta en su implantación todos los elementos de la casa itálico-helenística.

La entrada se abría noblemente por la parte del mar con un pórtico con columnas, en el que una amplia puerta *{fauces)* llevaba al atrio de tipo toscano, como en una de las villas de Plinio. Del atrio se pasaba a un primer peristilo de forma cuadrada con *euripus* y fuentes; luego, a través de un gran *tablinum,* * se accedía a un segundo peristilo muy extenso: ioo metros de longitud por 37 de anchura, con una gran piscina en el centro (de *66* x 7 metros). Y aquí se encontró una verdadera galería de obras de arte: estatuas, bustos y pequeños bronces, en parte colocados entre los intercolumnios y en parte dispuestos entre los arriates del jardín y a lo largo de la piscina.

La visión de conjunto de este peristilo debía de ser grandiosa, con la extensa lámina de agua circundada por la decoración vegetal y delimitada en todo su contorno por un pórtico con co-

* El *tablinum* era la sala situada al fondo del atrio, en la que se recibía a los clientes.

1.12. *Herculano, Villa Suburbana llamada 'de los papiros': planta del conjunto.*



lumnas revestidas de estuco polícromo y paredes con frescos como fondo.

Alrededor del peristilo grande se extendía una vasta zona ajardinada, dividida en dos zonas, superior e inferior, por un robusto muro de contención de tierras. Y en este jardín exterior había también exedras, ninfeos, fuentes y obras decorativas.

Sobre el terraplén del muro de contención corría un paseo que, partiendo de una exedra situada en el extremo del peristilo, conducía a una rotonda belvedere, toda abierta y elevada por encima del nivel del terreno para ofrecer la visión más amplia del paisaje circundante: desde las faldas del Vesubio hasta el litoral del golfo partenopeo.

Esta villa -que ha de asignarse, en su forma final, al último periodo de la República romana-, se puede considerar un tipo intermedio entre la mansión helenístico-romana y la gran residencia con parque del periodo siguiente.

*Las grandes villas*

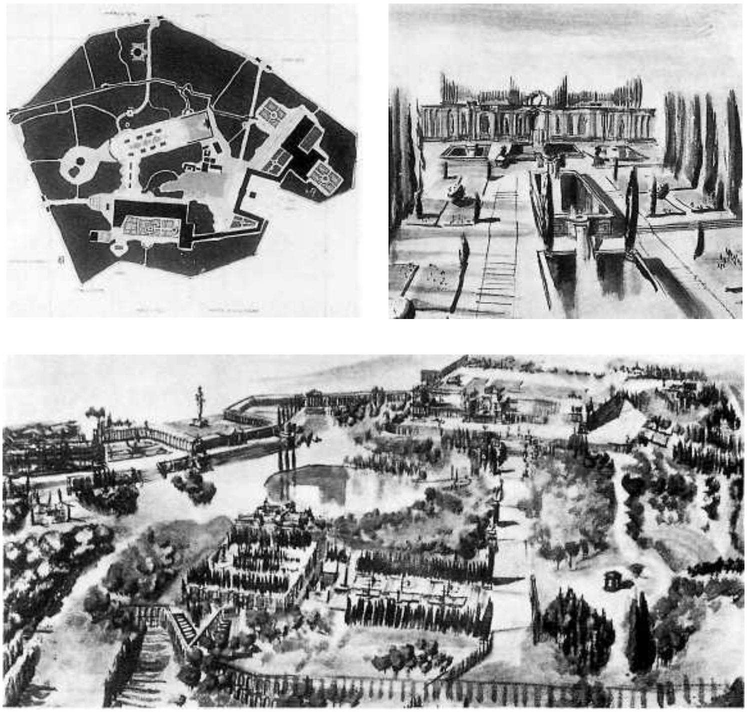
Los pequeños jardines de Herculano y Pompeya, estimables por su intimidad humana, representan solamente un reflejo del arte paisajista romano, que tuvo su máximo desarrollo hacia el final del periodo republicano, con las suntuosas villas suburbanas de Roma y sus alrededores.

Según nuestra concepción habitual, una villa -aunque sea de vastas proporciones- consiste en un único edificio, más o menos compacto o articulado, incluido en una zona ajardinada de una extensión adecuada a la importancia de la mansión. En el mundo romano, en cambio, la villa tenía una estructura distinta, y en su más alto grado de evolución adquirió características similares a las de una pequeña ciudad.

De hecho, la gran villa romana incluía, si bien a escala reducida, todo cuanto una ciudad podía ofrecer a sus habitantes: además de los edificios de vivienda, también había termas, bibliotecas, teatros, anfiteatros, palestras, gimnasios y pabellones con diversos cometidos. Estos edificios se disponían en grupos que creaban otros tantos centros alrededor de los cuales se distribuían los trazados del jardín. La colocación era bastante libre y venía sugerida por el cometido específico, por la orografía del terreno y por la posición de las vistas del paisaje. Los enlaces entre los distintos grupos quedaban asegurados con paseos, lugares de tránsito y pórticos, así como con elementos de arquitectura de jardín creados para la ocasión.

La ordenación general estaba presidida por el mismo espíritu de lógica y de armonía que los romanos demostraron en todas sus realizaciones: los paseos rectilíneos determinaban las principales vistas; en los cruces de estos paseos se disponían pabellones, es-

1.13. *Roma, la Domus Áurea de Nerón según la reconstrucción de Y. Leti-Messina: junto a estas líneas, planimetría del conjunto y dibujo del Ninfeo; abajo, perspectiva del parque desde el monte Oppio hacia el Celio.*

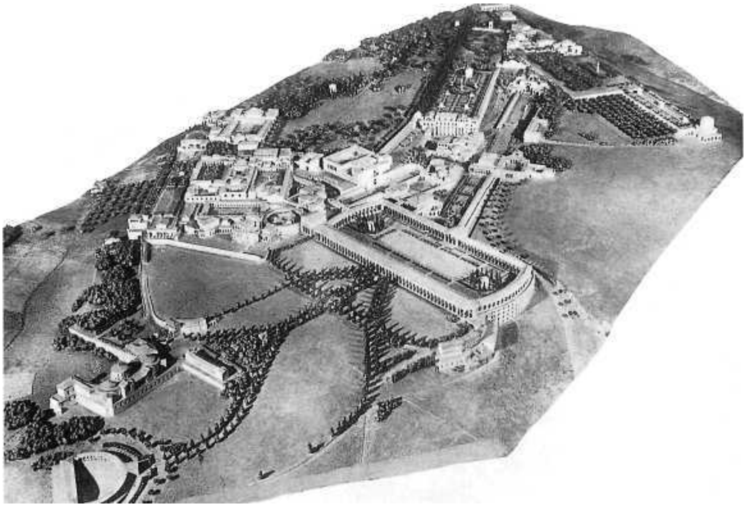


tanques y grupos de estatuas; las pendientes se organizaban en terrazas, escaleras y rampas adornadas con obras escultóricas; y los cortes y los claros, diestramente abiertos, dirigían la mirada hacia las vistas panorámicas.

Durante el Imperio, la pasión por los jardines y las villas creció con desmesura; en Roma, los lugares preferidos fueron los montes Esquilino y Pincio, este último denominado por antonomasia *collis hortorum.* En el Pincio estaban los famosos jardines de Lúculo y los de los Pincios, que dieron nombre al monte; sobre el Esquilino se extendían los jardines de las villas de Mecenas y de otros nobles romanos, y más tarde, en el siglo III d.C, los del emperador Licinio Galieno, a los que probablemente pertenece el gran ninfeo llamado de Minerva Médica. Numerosas villas surgieron también en el Trastévere, entre ellas la de Julio César, que según el testamento del dictador paso a ser propiedad del pueblo romano.

Muy famosos fueron los jardines de la Domus Áurea de Nerón (figura 1.13), que se extendían desde el Palatino hasta los montes Celio y Oppio, con un gran lago en el centro, en la hondonada donde luego se levantaría el Coliseo.

No faltaron los jardines en medio de la ciudad, en los aledaños de los templos, de los pórticos y de los recintos de las termas; fueron notables los de Pompeyo en el Campo Marcio y los que rodeaban el mausoleo de Augusto.

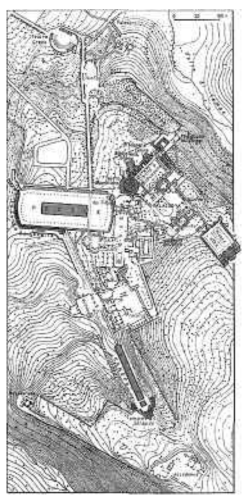


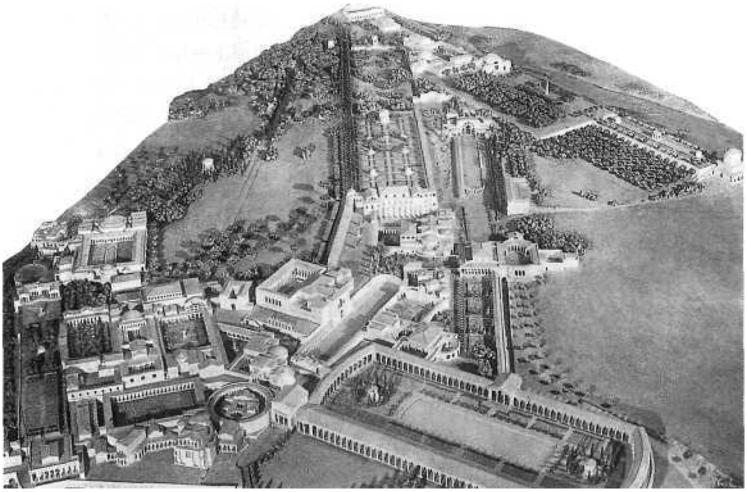


1.14. *Tívoli, Villa Adriana: arriba, reconstrucción en maqueta (de I. Gismondi); a la izquierda, vista del Serapeo situado al fondo del canal del Canopo; y abajo, planimetría general del conjunto.*

Las grandes mansiones con parque formaban un vasto cinturón verde alrededor de la ciudad, con una superficie prácticamente igual a la de la aglomeración urbana. Más cerca, y al lado de esas mansiones, surgían jardines privados más pequeños, recintos funerarios y, de vez en cuando, pequeñas capilla rodeadas de bosques sagrados. Así pues, la capital del mundo antiguo aparecía envuelta por una campiña artificial que gradualmente se disolvía en el campo propiamente dicho, entre viñedos, olivares, pastos y trigales.

Fuera de Roma, las grandes villas surgían en los alrededores de la ciudad: en los montes Albanos y en las regiones de Sabina y Campania. Entre las villas de las afueras de Roma es célebre la del emperador Adriano cerca de Tívoli (figuras 1.14, 1.15 y 1.16), cuyos importantes restos permiten también hacerse una idea de la ordenación de sus jardines.





1.15. *Tívoli, Villa Adriana: arriba, otro ángulo de la maqueta; a la derecha, vista del canal de Canopo; y abajo, visión aérea cenital del conjunto.*





Definida por Lanciani como «la reina de las villas imperiales del mundo antiguo», y por Gusman como «el más bello de los jardines, al igual que el jardín fue el más perfecto de los museos», la villa se fue creando entre los años 118 y 13 8 d.C. Es bastante probable que el propio emperador contribuyese a la concepción de gran parte de las obras, dando así rienda suelta a su afición por la arquitectura. Adriano quiso reproducir -en dimensiones a veces reducidas y a veces mayores que las reales- lugares y edificios que principalmente habían excitado su imaginación durante los viajes que realizó por los países del Imperio: el Pecile, el Liceo y la Academia de Atenas; el valle de Tempe en Tesalia; y el templo y el canal de Canopo en el delta de Egipto. A estas reconstrucciones Adriano les añadió los edificios de viviendas apropiados para su rango y proporcionados al número imponente de personas asignadas a su corte.

El conjunto se acomoda sobre una explanada en pendiente, protegida al norte por la colina sobre la que surge Tívoli, y con una vista abierta hacia mediodía. El lugar goza de un panorama tranquilo y reposado, y al mismo tiempo vasto y variado. Las construcciones y los edificios, distribuidos en grupos, están colocados de acuerdo con la orografía del terreno y con las vistas panorámicas de mayor relieve. Todo estaba coordinado por imponentes disposiciones de árboles y jardines, salpicadas con fuentes, ninfeos y obras decorativas de todo género, por lo que el conjunto debía de presentarse como pintoresco y unitario, y con una singularidad tan inconfundible que no se encuentra nada comparable en obras similares del mundo antiguo y moderno.

Para imaginar lo que debieron de ser las obras de ajardinamiento no tenemos más indicación que los edificios y su disposición. La libertad de la planta general nos hace suponer que dichos





i.ié. *Tívoli, Villa Adriana: vistas del Pecile (izquierda) y del Teatro Marítimo (abajo).*

jardines -si bien incluían componentes singulares concebidos con normas arquitectónicas- estaban organizados globalmente con un criterio eminentemente paisajista, algo que si en los detalles puede hacer pensar en los jardines italianos del Renacimiento, en su conjunto puede recordar -aunque sea remotamente, y teniendo en cuenta sus mayores dimensiones- la composición de los jardines de la Alhambra.

Hay que afirmar, por tanto, que en la concepción del parque y del jardín, los antiguos romanos no adoptaron ni aplicaron constantemente criterios rígidos de composición ni de distribución. En esta forma artística -sin renegar de su carácter, impregnado de orden y de claridad-, los romanos mostraron una extraordinaria sensibilidad por la pura belleza natural, de la que sacaron el máximo partido posible.

Algunas cartas de Plinio el Joven nos proporcionan datos exhaustivos y valiosos, como la descripción de dos villas del propio escritor: una en el Laurentino, al sur de Ostia y junto al mar, y otra denominada 'villa en Toscana'.* En la primera, el autor romano da informaciones minuciosas sobre los edificios sin olvidar los jardines, pero de éstos no proporciona datos relevantes.

La segunda carta, dirigida a su amigo Apolinar, se refiere a esa 'villa en Toscana', situada sobre una colina que se supone que debía estar en la región de Umbria, en las proximidades de la localidad de Cittá di Castello. Esta villa es más importante que la primera por cuanto el autor describe meticulosamente, además de la casa, también los jardines, y lo hace hasta el más mínimo detalle. Plinio comienza perfilando el emplazamiento y el panorama que desde él se abarca:

> El semblante de la región es muy bello; imagínate un anfiteatro inmenso, como sólo la naturaleza puede concebirlo y realizarlo. Una llanura amplia y extensa está rodeada de montes que en sus cumbres tienen bosques altísimos y seculares. A éstos les siguen otros menores que acompañan al monte en toda la pendiente, y luego colinas que no tienen nada que envidiar en su fertilidad a los campos más llanos. Bajo las colinas, las viñas se esparcen por doquier; acabadas éstas, llegan los campos y los prados. Estos prados están llenos de flores y parecen esmaltados de gemas; en ellos florecen el trébol y muchas otras hierbas, que parecen siempre tiernas y blandas porque están bañadas por arroyos perennes. [...]
>
> Te resultaría un gran placer mirar desde los montes el bello emplazamiento de este paraje; te parecería estar viendo no un terreno, sino más bien un bello cuadro pintado a la perfección. Es tal la variedad y la

* La primera se conoce también como la 'villa Laurentina; y la segunda, la *Estáte Thuscos,* como la 'villa Toscana' o, según Pierre Grimal, como la 'villa de los Tusci'. Se supone que ambas fueron construidas en torno al año 100, ya que Plinio vivió entre 61 y 115 d.C.

> disposición del conjunto, que los ojos, allá donde se dirijan, encuentran con qué satisfacerse.
>
> La villa, aunque está situada a los pies de una colina, tiene vistas como si estuviese en un sitio más alto; se levanta sobre una pendiente tan suave que se puede llegar hasta la cumbre casi sin esfuerzo alguno. Detrás de ella está el Apenino, pero bastante alejado, y de ahí recibe los vientecillos incluso en los días plácidos y serenos. Se orienta en gran parte al mediodía y se abre con un pórtico, casi invitando al sol; son muchas las partes que la componen e incluso hay un atrio a la antigua usanza.
>
> Delante del pórtico está el 'xisto', dividido en muchas figuras y adornado con boj; más adelante hay unos bancales pequeños y en declive, dentro de los cuales, también con boj, se perfilan los rostros de diversos animales, unos frente a otros; en los espacios llanos hay acanto flexible, casi diría líquido. En torno al xisto gira un paseo o deambulatorio *(ambulatio),* flanqueado por plantas perennes dobladas y recortadas de variadas formas. De éste se separa un paseo más ancho *(gestatio)* en forma de círculo, que circunda el boj y los arbustos trabajados a mano. Todo está delimitado por un muro sin argamasa; éste, no obstante, queda oculto a la vista al estar cubierto de boj modelado en gradas. No menos digno de verse desde el xisto, además de las cosas ya vistas por razón del artificio, es el prado, por su gracia innata.

Viene después la descripción de todos los espacios y dependencias de la villa, que se despliegan en torno a varios patios, de los cuales el mayor, situado a lo largo del eje intermedio, tiene cuatro grandes plátanos y una fuente central. En el punto más alto, el edificio termina con un pórtico cubierto o 'criptopórtico'* desde el cual la vista domina la villa, sus jardines y todo el paisaje circundante. El autor pasa finalmente a describir el hipódromo, es decir, el gran jardín que constituye el mayor atractivo de la villa; y prosigue así:

> La disposición y la agradable variedad de las construcciones aquí descritas quedan superadas en todos los aspectos por el hipódromo; resulta tan visible que se presenta de repente y por entero a los ojos del visitante. Está rodeado de plátanos cubiertos de hiedra, que primero envuelve los troncos y las ramas, y luego pasa a unir los árboles unos con otros. Entre los plátanos hay boj, y en el exterior se encuentra con los laureles, cuya sombra se funde con la de los plátanos. Todo esto forma

* El 'criptopórtico' era una galería o un pasadizo semisubterráneo, por lo general abovedado, iluminado con ventanas altas y resguardado del exterior; sobre él solía construirse el pórtico.

el límite recto del hipódromo, que en la parte del extremo cambia de aspecto, doblándose en un semicírculo circundado y cubierto de cipreses que le proporcionan una sombra más densa, opaca y oscura. Sin embargo, en los recorridos interiores, que son muchos, entra el sol en los días claros y también florecen las rosas; resulta agradable el frescor proporcionado por las sombras que atenúan el calor del sol.

Terminados estos recorridos múltiples y variados, se vuelve a los bordes rectos del hipódromo; pero no solamente a éstos, ya que hay otros paseos rectos divididos por setos de boj. En un sitio aparece un pequeño prado; en otro, el boj modela miles de figuras, que a veces forman letras y escriben el nombre del dueño o el del artífice. En otros sitios aparecen metas[+] o árboles frutales y, de tanto en tanto, casi de improviso, algo que imita lo rústico y lo descuidado entre las obras cuidadas y elegantes. El espacio del medio está adornado con plátanos más pequeños a ambos lados, tras los cuales está el tierno y flexible acanto, y luego más figuras y más nombres.

En la cabecera del hipódromo está el *stibadium** de blanquísimo mármol, cubierto por una pérgola que está sostenida por cuatro columnas de mármol caristio. Debajo del *stibadium* el agua sale a chorros, casi como expulsada por los que están sentados encima; el agua se recoge en un canal y pasa a rellenar una pila de fino mármol, regulada de modo invisible para que esté siempre llena y nunca se desborde. Las viandas de mayor peso, si las hay, se apoyan en el borde de la pila, mientras que las más ligeras se llevan flotando en barquitos o aves simuladas. Enfrente hay una fuente que lanza y recoge el agua mediante un juego de cañerías que primero la echa hacia arriba y luego la traga abajo para volver a elevarla después.

Al otro lado del *stibadium* hay una estancia resplandeciente de mármoles e inmersa en el verdor del follaje, que proporciona al *stibadium* tanta belleza como de él recibe. [...] Incluye un lecho y tiene ventanas por doquier, pero, pese a ello, está tenuemente iluminada a causa de la sombra producida por una exuberante parra que trepa por todo el techo y lo cubre hasta arriba. [...]

En otros lugares se han dispuesto asientos de mármol que, como la estancia mencionada, sirven para el reposo de quien está cansado de andar; junto a los asientos hay otras tantas fuentecillas, y por todo el hipódromo suena el armonioso murmullo de los arroyos.

t Las 'metas' eran pequeñas construcciones cónicas o piramidales, colocadas en los extremos de las espinas de los circos romanos; aquí se utilizan como ornamentos de jardín.

^ El *stibadium* era un lecho o un tablero [de mesa] de forma semicircular.

Aunque esta descripción presente algún punto no demasiado claro, nos permite, sin embargo, tener un conocimiento suficiente de la técnica de la jardinería romana y, sobre todo, de algunos de sus elementos constitutivos, como el xisto y el hipódromo. Además, nos proporciona indicaciones precisas acerca del empleo y la distribución de las plantaciones, y acerca de su tratamiento con fines decorativos.

### *El jardín en la vida de los romanos*

El arte del jardín es uno de los aspectos de la particular sensibilidad naturalista de la civilización romana, en la que confluyen creencias religiosas de origen itálico e influjos místicos orientales heredados de los etruscos. Junto a la religión del jardín rústico -morada de los Lares, divinidades de la tierra y protectores de la casa-, se desarrolla el culto de los bosques sagrados, dedicados a los dioses o a los difuntos.

Y esta concepción, al tiempo sagrada y humana, que aflora en las descripciones literarias la encontramos expresada en la pintura decorativa de paisaje. De hecho, en los paisajes pintados siempre está presente un monumento sagrado que da significado a la escena: un templete, una columna, un jarrón o una tumba.

La influencia de la pintura decorativa en el arte de los jardines se puede deducir de un pasaje de Plinio:

> Ludio, en la época del divino Augusto, fue el primero en idear un tipo bastante ameno de pintura mural: villas y pórticos con decoración de jardines, arboledas, bosques, colinas, piscinas, canales, cursos de agua, litorales, y con imágenes de gente de pie o en embarcaciones, en actitud de pescar o a la caza de pájaros, e incluso en camino a las villas a caballo o en carruajes, o bien en plena vendimia...

Los paisajes descritos por Ovidio en las *Metamorfosis* se imitaban a menudo en los parques, con cuevas rocosas y escenas de naturaleza primitiva, lo cual indica que la predilección del poeta responde a una tendencia del gusto en la sociedad coetánea.

Por consiguiente, el simbolismo religioso, el pensamiento filosófico y literario, las artes plásticas y la arquitectura contribuyen conjuntamente a la creación del jardín romano. Y el jardín expresa demandas que responden a múltiples funciones y sensaciones: puede representar un lugar sagrado que perpetúa antiguas creencias; puede ser un espacio de estancia al servicio de la casa o un elemento que amplía y extiende la mansión hacia el exterior. Con frecuencia queda reducido a formas bastante simples: un cajón con flores en el atrio, un árbol aislado en un peristilo, un arriate delante de un pórtico o una pérgola alrededor de un pabellón de descanso.

También se requería el jardín como una necesidad de representación, tal como prescribía Vitruvio: «Para las personas ilustres, que ejerciendo honores y cargos públicos deben gobernar a los ciudadanos, se harán vestíbulos regios, atrios magníficos y dilatados peristilos, jardines y anchos paseos, ejecutado todo con majestad y grandeza.*» Otras veces se convertía en el lugar elegido para la conversación y el estudio, como en el caso de los pórticos y los paseos públicos que acogían a retóricos, filósofos y poetas. Con estas funciones múltiples y variadas, el jardín impregnaba la vida cotidiana ofreciendo sensaciones placenteras, al tiempo que satisfacía también otras exigencias más imprecisas del alma romana, relativas a la naturaleza y a sus divinidades; y con ello el jardín se transforma en bosquecillo impenetrable al lado de un *ambulatio*, escenario de teatro, gabinete de vegetación o triclinio de verano. Y en todas y cada una de estas formas siempre va implícita una función específica y un significado claramente definido.

### *Arquitectura, jardín y paisaje*

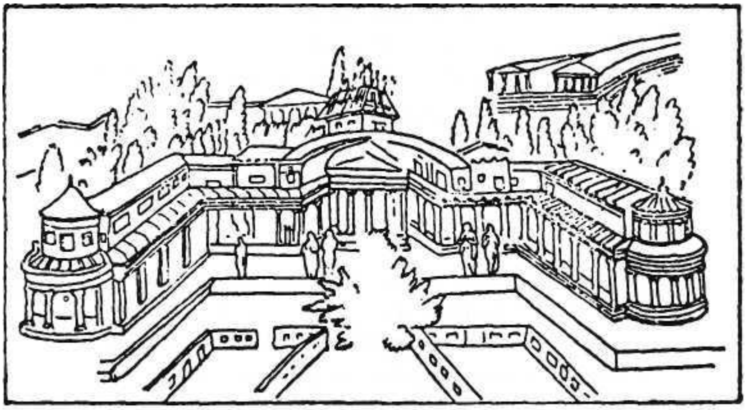
La compenetración recíproca y estrecha entre la casa y el jardín implica ciertas consecuencias, en la medida en que el jardín puede quedar subordinado a la arquitectura de la casa. Entre los dos extremos -el jardín construido, sometido a una norma arquitectónica, y el jardín libre-, el naturalismo de los Tómanos manifiesta una amplia ductilidad.

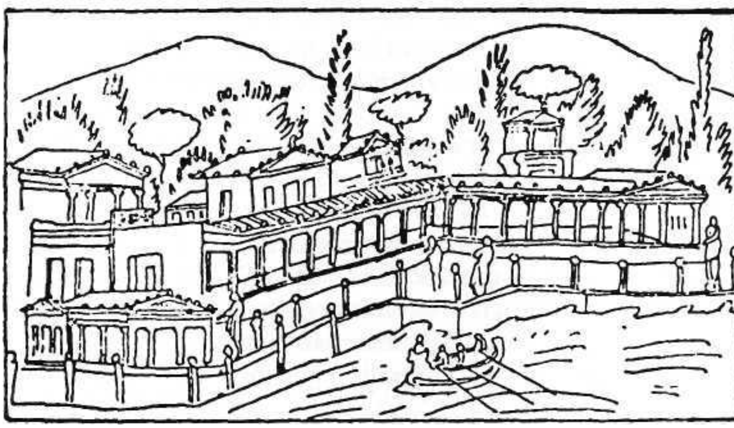
En realidad, el parque romano, lejos de constituir un todo cerrado, se divide en cierto número de agrupaciones y ordenaciones casi independientes unas de otras; y este fraccionamiento, al tiempo que hace más íntimo el contacto entre la arquitectura y la naturaleza, permite una variedad de formas y una adaptabilidad que excluyen una disciplina sistemática. En cada episodio el jardín adopta una forma original. La unidad del conjunto no emana de la aplicación de un criterio rígido de ordenación, sino que deriva de la sabia disposición de los edificios de acuerdo con la forma del terreno (figura 1.17).

Esta concepción, más que derivar de una premeditación estética, debe relacionarse más bien con ciertas funciones que los romanos exigían al jardín.

Para los romanos, la función primaria del jardín es la de hacer realidad una vinculación progresiva entre la arquitectura y la naturaleza mediante elementos apropiados para cualquier circunstancia. El jardín debe armonizarse con las líneas de los edificios para prolongarlas, amplificar sus ritmos y conducir gradualmente la visión desde el pórtico al bosque, de la terraza a la colina, de la pérgola a la pradera o a la orilla del mar, tendiendo así a la composición de paisajes enteros.

* Esta cita de Vitruvio se ha tomado de la versión castellana de *Los diez libros de arquitectura,* traducidos y comentados por Joseph Ortiz y Sanz en 1787.





1.17. *Pompeya, 'Casa de Lucrecio Pronto': pinturas con imágenes de villas.*

*Los elementos del jardín*

Un arte con exigencias tan variadas y complejas debió adoptar medios y procedimientos adecuados; y éstos fueron en parte de procedencia helenística y en parte de creación propia.

Un elemento predilecto en la arquitectura del jardín era el pórtico, adaptado y empleado de diversas formas (peristilo, criptopórtico o deambulatorio). Esta predilección se explica por el intento manifiesto de establecer un vínculo entre el espacio interior y el exterior. Es a través del pórtico como el jardín se introduce en la casa con efectos sugestivos; además, el pórtico ofrece una solución práctica al problema de la luz y la sombra en el clima mediterráneo.

Del emparejamiento pórtico-jardín derivan varias formas: el peristilo con los cuatro lados porticados, y el gimnasio de forma alargada con dos pórticos paralelos, a veces unidos en uno de los lados menores.

Del gimnasio y del esquema pórtico-paseo derivan el estadio y el hipódromo; su forma, sin embargo, es claramente alargada y se remata con ábsides en los lados menores. El hipódromo puede in-

cluso carecer de pórtico; en tal caso, como en la villa de Plinio en Toscana, se compone únicamente de elementos vegetales. También el xisto, típica composición de arquitectura vegetal, puede presentar un pórtico en el lado que invita a dirigirse a la casa.

Los triclinios estivales y los *stibadii* se empleaban como pabellones de descanso en la espesura de la vegetación, con formas circulares, cuadradas o incluso a modo de torres situadas en los extremos de los paseos deambulatorios, como en la 'Villa de los papiros' de Herculano. Un ejerr-Ho singular de pabellón de descanso es el llamado Teatro M. *r* ímo de la Villa Adriana -de forma circular y rodeado por un *¿Lripus*-, que probablemente era el estudio del emperador.

Las pérgolas y los emparrados con columnas y celosías de madera son elementos propios de la jardinería romana que se empleaban de distintos modos, sobre todo en los jardines pequeños, acompañados a menudo con motivos acuáticos *(euripi,* pequeños ninfeos), como en muchas casas de Pompeya.

Estos motivos acuáticos adoptan casi siempre formas artificiales con estanques, canales, surtidores, etcétera. Combinada con elementos arquitectónicos, el agua puede animar también composiciones espectaculares y grandiosas, como los ninfeos.

Se denominaba 'ninfeo' a un edificio consagrado a las ninfas, vírgenes de lozana belleza que, según los antiguos, personificaban algunas formas de vida de la naturaleza y moraban, por tanto, en las proximidades de los manantiales o de los cursos de agua. Adosado a una ladera o a un terraplén, el ninfeo encerraba una gruta de la que brotaba el agua que, alejándose, alimentaba estanques, balsas y canales. El ejemplo más completo nos lo ofrece el conjunto del Canopo y el Serapeo de la Villa Adriana.

Los árboles y los elementos vegetales usados por los romanos son los mismos que todavía hoy utilizamos nosotros en los jardines. El roble, la encina, el abeto y el pino eran los preferidos en los grandes parques; el ciprés se empleaba sobre todo en los márgenes de los jardines, hacia la tramontana, para formar cortinas de protección contra los vientos fríos; el tilo, el plátano y la palmera se utilizaron especialmente en las ciudades.

También los árboles frutales tenían una función ornamental y se colocaban tanto en el interior de los arriates, en medio de las flores o de las matas de laurel, como en las plazoletas, entremezclados con árboles de sombra.

Entre los arbustos se usaron: el noble y sagrado laurel para los bosquecillos; el boj, el mirto y el romero al borde de los caminos, a modo de parapetos; el acanto junto a las fuentes y los ninfeos; el culantrillo alrededor de los chorros de agua y en los nichos adornados con estatuas; el loto, la albahaca y otras plantas bajas en las praderas, a lo largo de los setos y en los márgenes de los arriates.

Dado que el jardín requería en algunas partes efectos permanentes y artificiales, los romanos crearon una técnica específica para reducir los elementos vegetales a las formas deseadas, y a esa técnica la denominaron *topiaria.*

La invención del *opus topiarium* es un mérito romano que Plinio atribuye Gayo Malcio, de la orden ecuestre, que vivió durante el siglo i a.C. Este arte consistía en dar una forma regular y decorativa, mediante cortes, a algunas plantas y arbustos de follaje menudo y perenne, como la encina, el ciprés, el laurel, el boj y el mirto.

Algunas de estas labores tenían como nombres *viridia tonsa* o *nemora tonsilia* y no se limitaban a obtener de la materia vegetal tan sólo formas geométricas -como murallas o espalderas escuadradas, prismas, esferas, pirámides o conos-, sino que con frecuencia eran obra de verdaderos artistas y representaban figuras humanas, divinidades, paisajes fantásticos e incluso episodios de guerra y escenas mitológicas, que se presentaban hábilmente en las partes más decoradas y más visibles del jardín.

Esta técnica, recuperada en la Edad Media, tendrá después una tradición ininterrumpida, con exuberantes manifestaciones en el jardín italiano del siglo xv y en el jardín holandés del siglo xvn, y acompañará siempre, con aplicaciones puramente geométricas, a cualquier forma de jardín de concepción arquitectónica.

*Capítulo II*

# La Edad Media y el jardín hispanoárabe

Con la caída del Imperio Romano desapareció de Europa toda huella de los métodos de la jardinería, y la civilización medieval tuvo que reconstituir, lenta y fatigosamente, su propio arte del jardín.

Entre las ruinas que tras las invasiones bárbaras cubrían el territorio del Imperio desaparecido, las órdenes religiosas se preocuparon de recoger los restos y los recuerdos de la civilización antigua, para custodiarlos celosamente en los monasterios que poco a poco iban levantando por toda la Europa cristiana. La incertidumbre de las condiciones de vida y la falta de seguridad en las comunicaciones impusieron a las comunidades religiosas la necesidad de procurarse el alimento en las proximidades de sus asentamientos. Como norma, por tanto, al lado de estos espaciosos edificios monásticos se disponía un recinto cultivado como huerto; en él había ante todo plantas leguminosas y árboles frutales para alimentar a los cenobitas, y plantas aromáticas, medicinales y algunas flores para gozo de la vista y el olfato.

A partir del siglo x, la horticultura hizo rápidos progresos como consecuencia de las Cruzadas. El huerto fue objeto de mayores atenciones y se enriqueció con flores hasta entonces desconocidas, importadas de los países de Oriente Próximo, como los tulipanes, los jacintos, las lilas o las mimosas; de este modo, se atenúa su carácter rústico y se ordena con arriates para adoptar un aspecto menos indiferenciado.

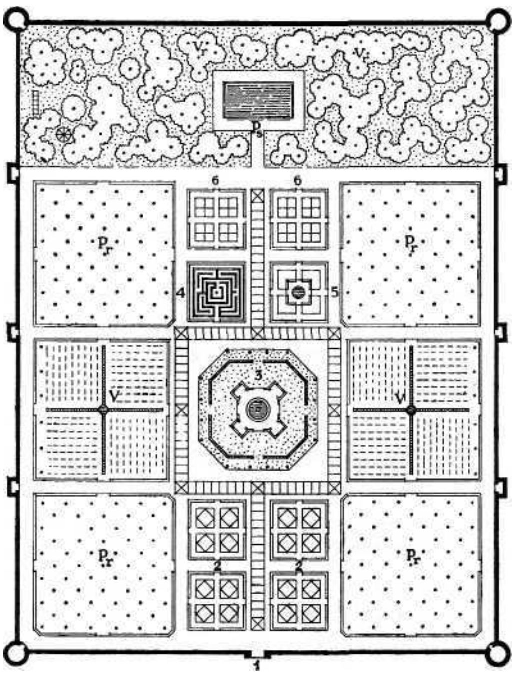
Esa evolución viene acompañada de una primera selección de las plantas, con la consiguiente división del recinto cercado en varias zonas de cultivo. Este recinto se compone de tres partes principales: el vergel, con árboles frutales, arbustos y plantas ornamentales; el huerto propiamente dicho, con una mera función utilitaria, reservado a las legumbres y a las plantas medicinales; y por último, el jardín de flores, con una función exclusivamente ornamental.

No se ha conservado jardín alguno de esta época, y los conocimientos de que disponemos se remiten a fuentes literarias y miniaturas, especialmente numerosas desde el siglo xn en adelante. Dos son los documentos principales que nos proporcionan datos valiosos para la reconstrucción completa de un jardín medieval: la descripción que hace Boccaccio del jardín de una villa en el proemio de la tercera jornada del *Decamerón*, que se puede conside-

rar inspirada en la realidad; y algunos capítulos del tratado de agricultura *De Ruralium Commodorum* del bolones Pietro de' Crescenzi, aparecido en 1305.

De la interpretación de estas fuentes se puede esbozar un tipo de jardín medieval en su forma más evolucionada.

El jardín debía ocupar un terreno plano, regular, de forma cuadrada o rectangular, y con una extensión de veinte yugadas (unas cinco hectáreas) o más, según el dictamen de Crescenzi; y debía estar limitado y dividido por paseos espaciosos, y rodeado por muros de una altura conveniente (figura 2.1).




2.i. *Esquena de un jardín medieval:*
1 *entrada*
2 *pradillos con flores*
3 *prado con fuente cubierta por un pabellón*
4 *laberinto*
5 *pabellón con baño*
6 *herbarios*
Pr *pomares*
V *vergeles*
Ps *vivero de peces*
Vr *viridiarium*

En el medio hay un prado de hierba muy menuda, salpicado de flores de muchas variedades y delimitado por hileras de naranjos y cedros. En el centro del prado suele haber una fuente de mármol blanco, formada por una pila octogonal o circular y un fuste de columna coronado con una estatua; en ella el agua sale en numerosos chorros, luego vuelve a caer en el estanque y por varios canalillos, primero ocultos y después visibles, circunda el pequeño prado para alejarse después e irrigar las diversas partes del jardín, y remansarse finalmente en un gran estanque destinado a vivero. La fuente está cubierta con una pérgola o con un pabellón sostenido por columnas; en torno a ella hay una explanada libre para dejar sitio a sillas y mesas.

Por la parte central discurre un paseo, y otros transversales se cruzan con él para dividir el terreno en varias partes, cada una con su propio cometido; los paseos rectilíneos, o calles, están cu-

biertos por pérgolas o flanqueados por setos de flores. Algunas veces, la separación entre las partes del jardín se lleva a cabo mediante pequeños canales.

Con esta compartimentación, el jardín tiene a un lado el vergel o 'herbario',* con plantas aromáticas y medicinales como menta, salvia, romero, tomillo, albahaca o ruda; y al otro lado, el recinto de las flores, con rosas, violetas, lirios, jazmines, jacintos o lilas. Estos recintos de hierbas y flores, cerrados con empalizadas o setos, se subdividen en arriates o cuadros de formas regulares, separados entre sí por caminillos y delimitados por pequeños enrejados de madera, muy bajos.

Más adelante, a un lado está el 'pomar', con árboles frutales plantados en filas regulares y de distintas familias y especies, y al otro, el huerto de las legumbres, que también puede estar unido al herbario.

Al fondo, en el lado norte, está el *viridiarium*, formado por árboles de hoja perenne -como pinos, cipreses, abetos, laureles y olivos- que con su masa de follaje espeso protegen del viento de tramontana y ofrecen también refugio a los animales que viven en libertad en el jardín: pájaros, liebres, conejos o corzos.

Pérgolas y emparrados se hacen con armaduras de madera, con techo plano o abovedado, y cubiertos con vides. Del mismo modo se construyen los pabellones, configurados de varias formas hasta el punto de simular pequeños edificios y torres; en tal caso se usan, además de las parras, otras plantas trepadoras de follaje espeso y menudo. Los muros de cerramiento se ocultan a la vista mediante plantas perennes, escuadradas para formar paredes continuas y con frecuencia recortadas a modo de torres o atalayas.

No faltan un vivero de peces -ubicado en un lugar apartado-, un laberinto y una pajarera para ejemplares raros; algunas veces hay también una piscina para el baño, alojada en un pabellón destinado a tal fin.

Los jardines de la época -aunque muy variados en su tamaño, forma y riqueza- casi siempre se adaptaron a este esquema.

En los jardines monásticos sin duda tuvieron mayor importancia el huerto y el vivero, necesarios para el sustento de los religiosos, y en ellos se produjo también cierta evolución particular. Los emparrados que rodeaban los jardines fueron sustituidos en épocas posteriores por pórticos permanentes de albañilería con pequeñas logias salientes, donde poder disfrutar el aire libre a cubierto de los agentes atmosféricos; y el mejor ejemplo de esa transformación nos lo ofrece el magnífico claustro de la abadía de Fossanova (figura 2.2).+

No muy diferentes debieron de ser los jardines anejos a los castillos y a las mansiones señoriales, que se distinguían por su mayor riqueza de decoración plástica y floral, y por un empleo más

* Por 'vergel' se entiende, más bien, un lugar plantado con flores y árboles frutales, es decir, más parecido a lo que aquí se llama 'pomar'.

f Un jardín adquirió gran importancia simbólica como imagen del paraíso: el del claustro. Solía estar partido en cruz, con un pozo o una fuente en el centro, y en torno a él se organizaba el conjunto monástico. Había también un herbario con plantas medicinales, un huerto y un cementerio con frutales, tal como se ve en el plano de St. Gall (siglo ix).



2.2. *Fossanova, claustro de la abadía: vista de la logia que sale hacia el jardín*

generoso de los ornamentos; pero, en todo caso, la concepción siguió siendo la misma.

Por muy limitados que sean los datos de los que tenemos conocimiento, parece evidente que el jardín medieval no revela una auténtica concepción estética; y esto es aplicable tanto a la disposición del conjunto como al diseño de las diversas partes. La implantación es completamente elemental y simplista. La unión con la casa es bastante incierta y Crescenzi, en su tratado, sólo se refiere a ella para aconsejar que en la parte meridional del jardín «se haga un bello palacio donde se alojen el Rey o la Reina cuando quieran huir de oscuros pensamientos». De la descripción de Boccaccio se deduce más bien que el jardín ni siquiera se podía ver desde la casa, ya que, «puesto al costado del palacio», lo abrieron para que entrasen los invitados, los cuales, «ante su visión, quedaron maravillados».

En realidad, estos jardines respondieron a exigencias primordialmente utilitarias, apenas mitigadas por ese vago sentimentalismo típico de la época, que, inspirado en una visión idílica de la naturaleza, tuvo su más concreta expresión en la literatura y poco después en la pintura. Se buscó lo más útil y bello que pudiese ofrecer la naturaleza y con todo ello se hizo en el jardín un único conjunto, poniendo un elemento junto a otro, mezclados para ofrecer un sencillo disfrute sensorial: el olor de las flores, la frescura de las sombras, la pureza del agua o el canto de los pájaros.

A falta de una visión estética y de toda búsqueda de formas diseñadas, los resultados artísticos no podían ser sino bastante escasos, como los que podían derivar del simple juego con unos cuantos trazados: vistas limitadas que tenían como objeto algún elemento plástico de relieve, y efectos coloristas elementales o de contraste.

Éstas fueron las características del jardín medieval en todos los países de Europa occidental, con la excepción de España.

En Italia tuvieron cierto renombre en el siglo xiv los jardines de los Guinigi en Lucca, de los Scaligeri en Santa Sofía cerca de Verona, de los Buonaccolsi en Mantua, el de Galeazzo Visconti en el parque del castillo de Pavía, y el de Azone Visconti en Milán; cada uno de ellos era conocido por alguna singularidad o por cierta ordenación particular.

En Francia fueron famosos los jardines del rey Carlos el Sabio, situados junto al Hotel Saint-Pol en París. Según las detalladas descripciones del historiador Sauval, parece que debieron de trazarse siguiendo los preceptos de Crescenzi, cuyo tratado fue hecho traducir al francés por el propio rey y tuvo una amplia y acreditada difusión en el país. A los jardines se añadía también una casa de fieras, como era costumbre en las cortes francesas e inglesas de la época.

Igualmente célebres fueron los jardines del rey Renato de Anjou en la ciudad de Angers, ricos en plantas y animales exóticos similares a los que los coetáneos admiraban en Ñapóles en la corte de ese reino.

También tenemos noticia de autómatas, juegos hidráulicos y curiosidades mecánicas en algunos pabellones que constituían la principal atracción de los jardines del castillo de Hesdin, en la región de Artois.

## El jardín hispanoárabe

Diversas y de la mayor significación fueron las manifestaciones del arte de la jardinería habidas en la parte de la península Ibérica que fue fecundada por la cultura árabe, en concreto desde que en el año 750 Córdoba se convirtió en capital del Imperio Omeya.*

* En 750 los Omeyas fueron expulsados de Damasco, y en 756 Abderramán 1 fundó el emirato independiente de Córdoba.

Esta civilización se había ido formando en el curso de varias fases de expansión, con un proceso de asimilación de todas aquellas culturas con las que había entrado en contacto en los países ocupados y, poco a poco, sometidos. Los conquistadores árabes aprendieron de Persia la técnica de las artes aplicadas y la cerámica; de Egipto, la técnica de la irrigación y el uso ornamental del agua; del norte de África, las normas agrícolas de los romanos y los cartagineses. Y todos estos elementos contribuyeron a la creación y a la implantación de sus jardines.

El jardín revela siempre el carácter y la psicología de quien lo ha concebido y eso se refleja no sólo en su ordenación, sino también en la elección y el empleo de sus elementos. El jardín árabe manifiesta el anhelo por el paraíso mahometano. La vida del musulmán está ligada a la idea que tiene del paraíso, imaginado como un jardín, un lugar de delicias y placeres donde podrá alcanzar la completa satisfacción de sus aspiraciones, desde las más simples hasta las más elevadas. A la espera de estos goces no terrenales prometidos por el Corán, el musulmán procura mientras tanto lograr algo semejante durante su vida en este mundo.

La tendencia de los árabes a la vida íntima ha dejado en sus jardines una impronta estrictamente doméstica, gracias al empleo de superficies limitadas y al respeto constante del módulo humano. Incluso cuando el terreno del que se dispone es muy extenso, el jardín se divide en una sucesión de espacios cerrados y recoletos, análogos a los patios interiores de sus casas. Éstos, separados unos de otros, se comunican entre sí a través de pasadizos pequeños y ocasionales, y solamente una cancela o una reja permiten entrever desde cada uno de ellos el recinto siguiente. En general, estos recintos tienen forma regular y quedan ordenados dentro de un conjunto de planta libre y variada, para ofrecer así a los visitantes continuas sorpresas de efectos y vistas. Además, cada uno conserva una fisonomía propia que lo distingue de todos los demás.

El agua asegura a la vegetación una lujuriante exuberancia y constituye el elemento decorativo de mayor evidencia, apareciendo en fuentes, pilas y surtidores, y corriendo de un estanque a otro a lo largo de acequias de terracota que penetran hasta los espacios cubiertos contiguos a los jardines. El fondo de estos canales suele estar pavimentado con mármol, mientras que las pilas y los estanques están revestidos con ricas cerámicas esmaltadas: los 'azulejos'.

El amplio uso de azulejos de vivos colores constituye otra de las particularidades de estos jardines y contribuye a ese efecto deslumbrante y centelleante que les confiere tan singular fascinación. Además de usarse en las pilas y los estanques, los azulejos se aplican también para el revestimiento de asientos, muretes y paredes de fondo.

A falta de esculturas con figuras humanas -no consentidas por la religión musulmana-, los ornamentos plásticos y decorativos quedan reducidos a escasos y sencillos elementos que se asocian con el empleo del agua, de la cerámica y de las plantaciones.

El ardor del clima -que hace insuficiente el método normal de irrigación- ha dado lugar a una original disposición de los arriates y los paseos. Para permitir la inundación periódica del terreno, los paseos están situados a un nivel más alto que los arriates,"" y los desniveles se disimulan con setos de boj o de arrayán* que se dejan crecer hasta una altura conveniente. Los pavimentos de los paseos son de barro cocido, de guijarros de varios colores formando dibujos, o de azulejos.

Los ornamentos arbóreos presentan las especies típicamente mediterráneas: ciprés, magnolio, naranjo, limonero, boj y arrayán. Las plantas pequeñas se usan en macetas colocadas encima de los parapetos o en los bordes de las pilas; el empleo de flores es limitado y nunca preponderante. Las plantas de alto porte aparecen casi siempre distribuidas libremente sin seguir la forma geométrica de los arriates, de manera que cada una de ellas pueda asumir una función decorativa propia y singular.

Estos jardines representan la forma más conseguida y refinada del jardín doméstico mediterráneo, que se ha ido formando a lo largo de una evolución constante cuyos orígenes se remontan al antiguo Oriente. De hecho, pese a su inconfundible fisonomía, los jardines árabes todavía reflejan claramente el gusto decorativo de los persas, el criterio de implantación de los egipcios y la clásica corrección de diseño de los peristilos helenísticos.

Algunos de estos jardines existen en la actualidad y conservan en buena parte el aspecto que les imprimieron sus creadores árabes; su tradición es tan fuerte que puede decirse que aún no se ha extinguido, sino que se perpetúa en algunas formas contemporáneas que se han desarrollado tanto en España como en otras regiones fuera de Europa.

## *La Alhambra*

Los últimos príncipes musulmanes de España, los Nazaríes, construyeron entre los siglos XIII y xiv una ciudadela para su residencia sobre una colina que domina la vega de Granada, en un lugar en el que ya existían algunos edificios rodeados por una muralla defensiva.* El iniciador de estas obras fue Ben al Hamar, conocido como 'el hombre rojo', quien probablemente legó su nombre al conjunto de la Alhambra, que quiere decir precisamente 'la fortaleza roja'.

El lugar, sumamente favorable tanto para la residencia como para la defensa, disfruta de magníficas vistas: por un lado, la llanura baja y la ciudad de Granada; por el otro, el macizo monta-

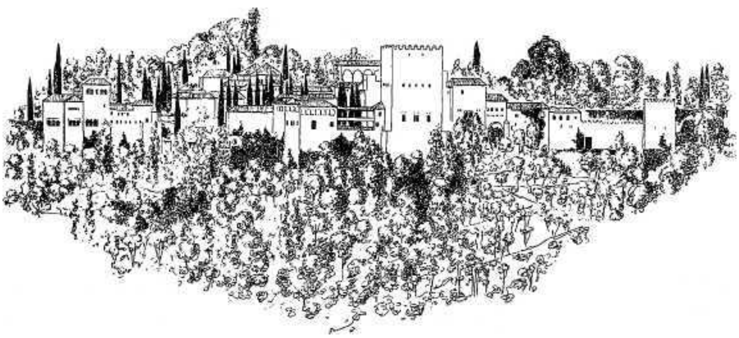
* Las acequias coinciden en su trazado con los paseos I a veces discurren por el centro de éstos), de modo que, gracias al desnivel, el agua cae por gravedad a los arriates a través de unos conductos bajo el suelo.

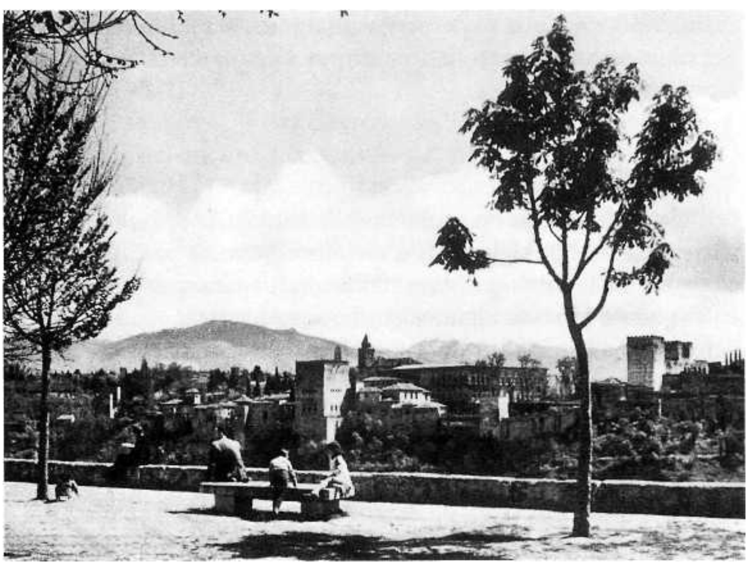
f Arrayán, 'el aromático', es el término árabe, y más tarde español, que equivale al grecolatino 'mirto'.

£ La dinastía nazarí comenzó en 1238. Las partes principales del palacio se construyeron en el siglo XTV, aunque algunas obras no se terminaron hasta mediados del siglo xv.

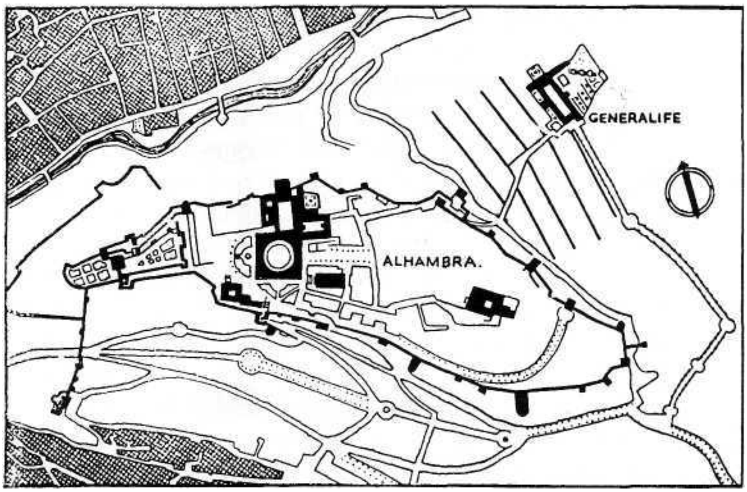
ñoso de Sierra Nevada, con las laderas cubiertas de nieves perpetuas (figura 2.3).

El conjunto se presenta como un conglomerado de edificios, de obras de fortificación y de jardines, todos ellos sabiamente dispuestos y admirablemente fundidos en una pintoresca composición, envuelta por una vegetación densa que cubre todas las laderas de la colina (figura 2.4). Los jardines forman una especie de tejido conjuntivo dentro del cual se despliegan edificios y construcciones de fábrica en perfecta armonía con la orografía del terreno y con las exigencias residenciales y defensivas. De hecho, los elementos de jardinería aparecen por doquier, tanto en los espacios interiores como en los exteriores; están siempre presentes para animar las vistas, para enlazar las construcciones de fábrica, para consolidar las laderas, para enmarcar las panorámicas y para actuar como telones de fondo, asumiendo por todo ello un papel primordial de sostén compositivo.

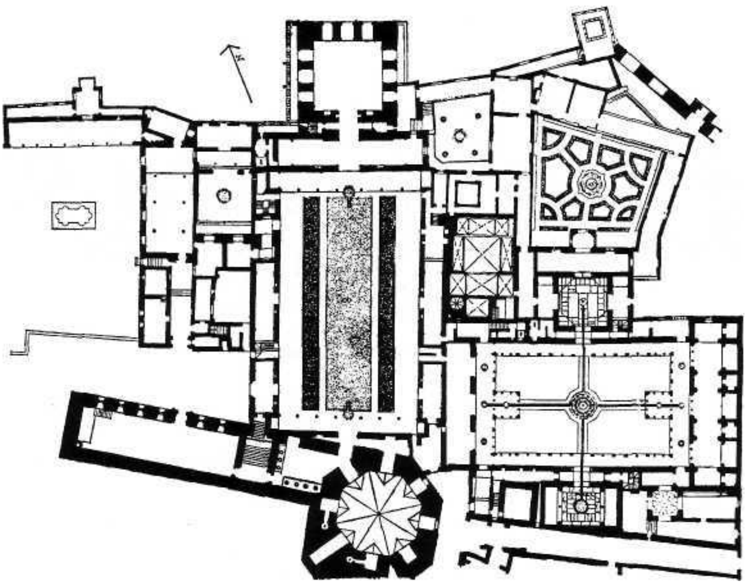




2.3. *Granada, la Alhambra: alzado del lado norte y vista panorámica con Sierra Nevada al fondo.*




2.4. *Granada, la Alhambra y el Generalice: planimetría del conjunto.*



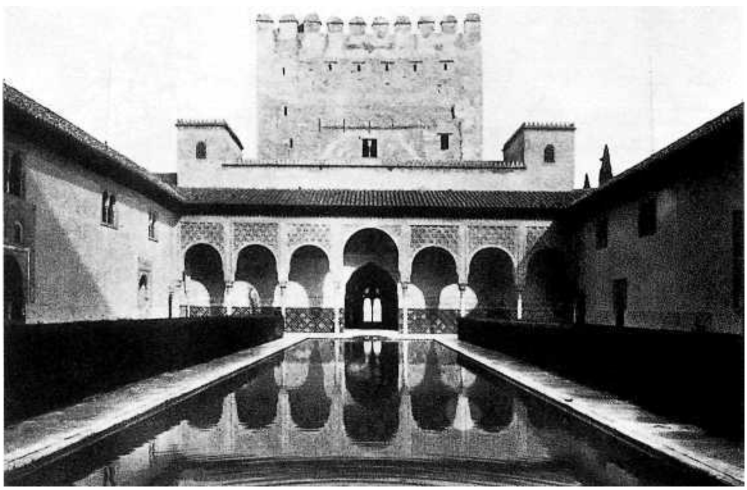
2.5. *Granada, la Alhambra: planta del núcleo principal.*

El núcleo principal y más antiguo de la Alhambra se compone de un grupo de recintos (figura 2.5): el patio de la Alberca o de los Arrayanes, que está en el centro de las salas y habitaciones donde se desarrollaba la vida oficial de la corte; y el patio de los Leones, que ocupa el centro de la residencia privada de los reyes.

El patio de los Arrayanes, con su extremada sencillez, ofrece un ejemplo completo del ambiente típicamente *árabe,* concebido como síntesis de arquitectura y jardín, aunque los elementos arquitectónicos sean en este caso preponderantes. Ocupa una superficie de 47 X 33 metros,* flanqueada en los lados mayores por dos edificios de altura modesta, y limitada en los otros dos lados por pórticos de una elegante pureza, de los cuales el situado ha-

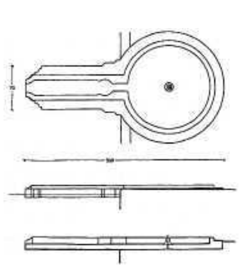
* Mediciones más precisas han arrojado unos resultados de 36,60 X 23,50 metros.

cia el norte está dominado por la masa maciza de la torre de Comares (figura 2.6). Una lámina rectangular de agua (la alberca), de 45X7 metros,"" flanqueada por setos de arrayán, dirige la vista hacia el pabellón real, donde estaba el trono del monarca, suprema autoridad política y religiosa. Así pues, el soberano disponía del ambiente apropiado para su jerarquía: la vista del firmamento, simbolizado en la decoración polícroma de la cúpula que coronaba su trono, y la visión del rico paisaje, presente a través de los huecos laterales de su pabellón; a sus pies, la serenidad de la alberca dispuesta como una alfombra, con los reflejos del azul del cielo y del verde oscuro de los arrayanes; a lo largo de las paredes del patio, una delicada decoración geométrica, inspirada en motivos e imágenes naturales que recuerdan el gusto de un pueblo nómada, acostumbrado a vivir en intimidad con la naturaleza. Con imágenes similares se expresa, en efecto, una inscrip-





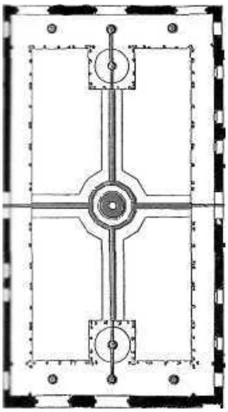
2.6. *Granada, la Alkambra: vista general del patio de la Alberca o de los Arrayanes y detalle de las fuentes situadas en los extremos.*



* Igualmente, las dimensiones comprobadas son 34,70 X 7,15 metros.



2.7. *Granada, la Alhambra: vista general y planta del patio de los Leones.*



ción del mismo patio dirigida al soberano: «pues bien, si la luz de las estrellas es trémula, es porque te temen; y si las ramas del sauce se inclinan, es para inducirte a medidas de gracia.»

El patio de los Leones, mandado construir por Mohamed v en el siglo xiv, recibe su nombre de la célebre fuente con pila de mármol, sostenida por doce leones, que se levanta en el centro (figura 2.7). Este patio está completamente rodeado de pórticos con columnas, que sostienen un motivo a base de arcadas ricamente decoradas con yeserías; en los lados menores sobresalen dos pabellones cubiertos con cúpulas hemisféricas de madera, auténticas obras maestras de carpintería artística.

En. este patio el agua es el único elemento natural que está presente; desde la fuente central se extiende mediante canalillos de mármol que se dirigen hacia los cuatro lados del pórtico, llegando incluso hasta el interior de las salas limítrofes y los pabellones. Las interrelaciones visuales del patio y los pabellones producen un efecto de policromía fantástica al que el movimiento del agua confiere vivacidad y alegría.

El patio de la Reja recibe su nombre de un pequeño balcón que a él se asoma; la vegetación queda reducida a la presencia de cuatro hermosos cipreses que se elevan desde un plano pavimentado con mosaico rústico de guijarros blancos y negros, adornado en el centro con una pequeña pila octogonal^ Tres de los lados de este modesto patio están formados por paredes sencillas, mientras que el cuarto está cerrado por una logia de madera en dos plantas, desde donde la mirada puede extenderse hacia el paisaje.

El jardín de Daraxa es el que mejor responde a la idea que nosotros tenemos del jardín como un lugar de encantos y delicias.* Es un trapecio irregular que en dos de los lados se apoya en el gran palacio y en los otros dos está cerrado por un pórtico de dos plantas. El centro está ocupado por una hermosa fuente con dos tazas

t El patio de la Reja corresponde en realidad a las reformas llevadas a cabo en nempos del emperador Carlos v.

*X* El jardín de Daraxa fue remozado en el siglo xvi.

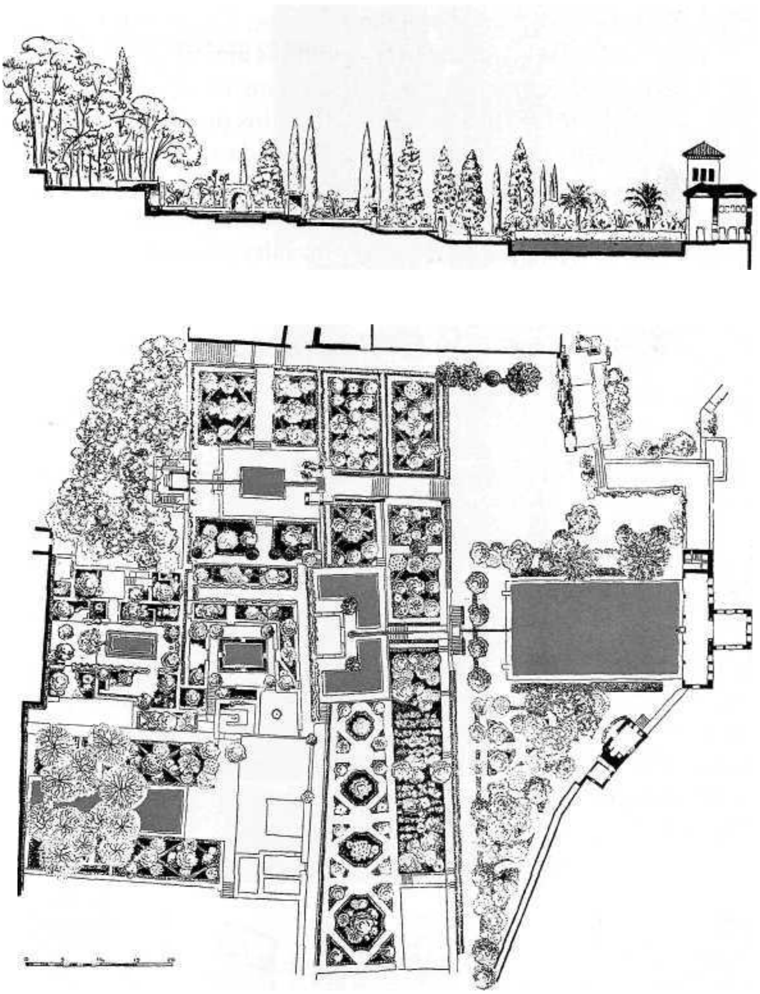


2.8. *Granada, la Alhambra: vista del jardín de Daraxa.*

de factura renacentista, de la más alta de las cuales sale un chorro de agua alto y delgado; seis arriates bordeados con densos setos de boj escuadrado, cada uno ocupado por dos cipreses, hacen de corona de la fuente y forman una masa vegetal compacta y oscura que hace aún más centelleante el efecto del agua del surtidor (figura 2.8).



2.9. *Granada, la Alhambra: vista del conjunto que forman los jardines del Partal.*



2.10. *Granada, la Alhambra: sección transversal y planta de los jardines del Partal.*

Aunque está realizado con medios bastante sencillos y modestos, de este pequeño espacio emana una atmósfera de sugestiva frescura que lo hace muy similar a los vecinos jardines del Generalife.

La Alhambra comprende otros muchos trazados que, aunque surgidos en épocas posteriores, reflejan el mismo carácter que el ambiente creado por los dominadores árabes; entre ellos destacan los jardines del Partal, que se extienden al este del núcleo principal, sobre un terreno en pendiente (figuras 2.9 y 2.10).*

* Los jardines del Partal comprenden sólo la parte inmediata a la torre y el pórtico. Los actuales jardines escalonados son fruto de una consolidación de restos de viviendas llevada a cabo en el siglo XX.

## *El Generalife*

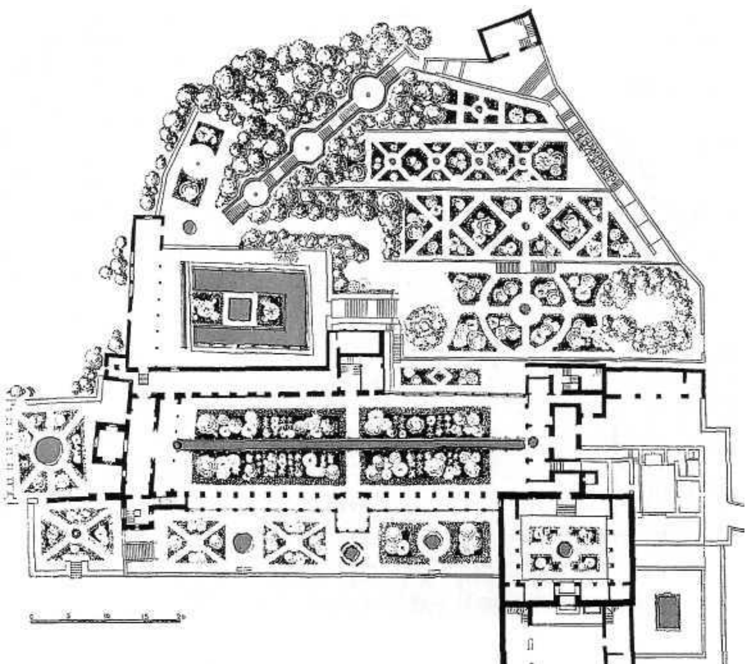
Tendido sobre una estribación de la misma colina de la Alhambra, y un poco apartado de ella, surge el Generalife, un conjunto de pabellones y jardines que probablemente se edificaron como

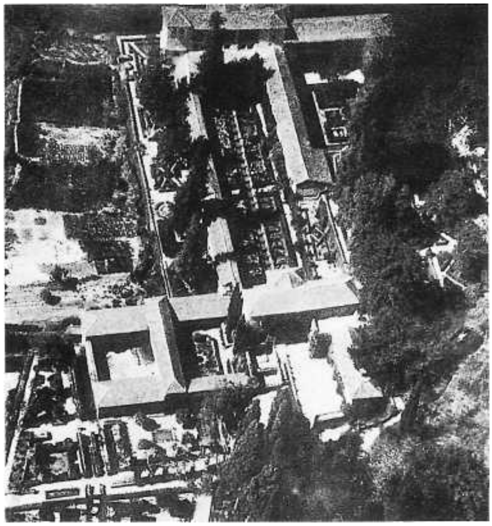
dependencias de la mansión de los sultanes. Con la vista principal dirigida hacia el Albaicín (el barrio más antiguo y pintoresco de Granada), el conjunto consta de algunos recintos que se desarrollan formando una secuencia, enlazados por varios ambientes y articulados en una composición animada y pintoresca (figuras 2..II y z.12). A diferencia de los patios principales de la Alhambra, las plantaciones y el agua tienen aquí un papel preponderante respecto a los elementos murales y arquitectónicos.

El recinto principal es el patio de la Acequia: rectangular, de forma alargada (49,70 x 12,80 metros) y recorrido a lo largo del eje mayor por un canal rectilíneo revestido de mármol. El canal



2.11. *Granada, el Generalife: a la izquierda, vista del conjunto desde los jardines del Partal; debajo, planimetría general.*





2.12. *Granada, el Generalife: vista aérea del conjunto.*

(o acequia) está animado por numerosos surtidores de agua que, elevándose desde los bordes, forman como una serie de arcadas cristalinas, mientras hileras de pequeños cipreses lo flanquean y orientan la perspectiva hacia el belvedere de la torre del Mirador y, más allá de ésta, hacia el barrio del Albaicín (figura 2.13). Un lado del patio está delimitado por un pórtico abierto que permite disfrutar de la vista de la Alhambra, mientras el lado opuesto está adosado a la pendiente de la colina, rebosante de vegetación.

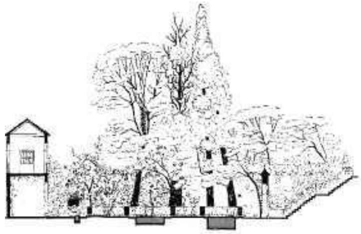
Desde este patio, a través de algunas habitaciones, se accede a un recinto más íntimo al que está ligada la leyenda del Ciprés de

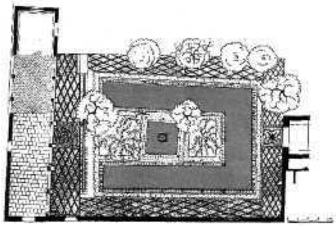


2.13. *Granada, el Generalife: vista del patio de la Acequia con el canal y los surtidores.*



2.14. *Granada, el Generalife: vista, sección longitudinal y planta del patio del Ciprés de la Sultana.*



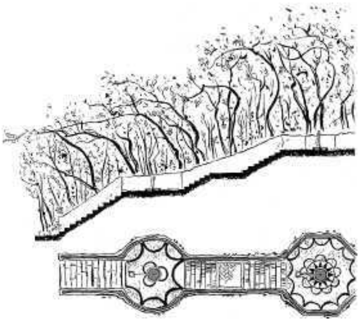


la Sultana. Es un espacio recoleto, donde los elementos de fábrica, reducidos a su expresión más simple, están representados por paredes desnudas ante las cuales se elevan, con toda su exuberancia natural, cipreses, adelfas y rosales, que multiplican sus formas en los reflejos de las albercas. Acompañada por toda una variedad de sonidos y armonías, el agua, saliendo por surtidores situados en los bordes de los estanques, asume el papel de principal protagonista (figura 2.14). En el centro, una fuente se eleva desde una alberca cuadrada y ésta a su vez está rodeada en tres lados por otra alberca; numerosos surtidores -que surgen a ras de suelo en los bordes de los estanques al tiempo que enmarcan la fuente y las láminas de agua- dan lugar a un feliz contraste con el denso follaje de las plantaciones, que forman una corona en torno al viejísimo ciprés de la leyenda. Los característicos pavimentos a base de guijarros, con dibujos geométricos, completan la fisonomía de este delicioso ambiente, considerado con razón la joya de todos los jardines de Granada.

Más allá de estos recintos se extiende en pendiente el jardín alto, parcialmente dispuesto en terrazas escalonadas; se accede a él por una escalera rústica y caprichosa que atraviesa una arboleda y está interrumpida por plazoletas de descanso, amenizadas por el murmullo del agua que discurre por canalillos situados en lo alto de los parapetos (figura 2.15).

Resulta sorprendente cómo estos jardines, incluso en la actualidad, satisfacen nuestro gusto y nuestro espíritu pese a estar compuestos con elementos de modesto valor específico, de factura

2.15. *Granada, el Generalife: vista, sección y planta de la escalera rústica.*



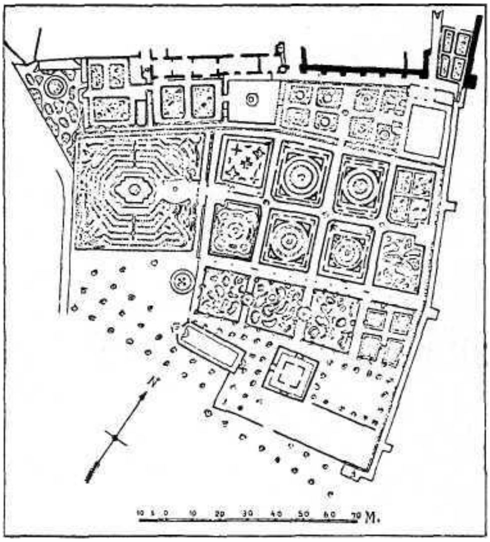


rústica y a menudo casi insignificantes. No se descubre en ellos nada que indique la búsqueda de un inmediato fin estético: ni una balaustrada, ni una moldura, ni signo alguno de ornamento como fin en sí mismo. Por tanto, la fascinación que emana de ellos ha de atribuirse a la refinada sensibilidad de los hombres que los concibieron y al carácter de intimidad que les imprimieron, en feliz armonía con las condiciones del entorno. Y es esta fisonomía particular la que les otorga un significado que se proyecta en el tiempo, perpetuando su validez artística como un caso eterno, todavía vivo no solamente en los jardines domésticos de España, sino también en numerosos jardines modernos de California.

### *El Alcázar de Sevilla*

Las partes más antiguas del Alcázar de Sevilla hay que datarlas a mediados del siglo xiv, ya que estas obras fueron ordenadas en 1350 por el rey de Castilla Pedro 1 el Cruel, que quiso servirse de artistas árabes.

Tendidos sobre un terreno que, con una levísima pendiente, llega hasta las orillas del Guadalquivir, estos jardines amplios y luminosos tienen un aspecto distinto a los de Granada. El esquema de su implantación planimétrica es modular, y la pendiente se organiza en terrazas que forman una sucesión de recintos comunicados entre sí por unos cuantos peldaños. También se ha adoptado aquí el tradicional procedimiento árabe de la división del terreno en compartimentos cerrados, de modo que se in-



2.16. *Sevilla, planta de los jardines del Alcázar.*

duce al visitante a detenerse y disfrutar gradualmente de los diversos trazados (figura 2.16).

La primera terraza -que está en el nivel más alto- contiene tres patios contiguos de modesta extensión, pero delicadamente adornados con todos los elementos característicos del jardín árabe. La segunda, de forma casi regular (45 X 95 metros), está dividida en ocho compartimentos delimitados por setos escuadrados de boj, cada uno con un contorno distinto; en los cruces hay pilas y fuentes, y al final de los paseos, fuentes murales o portales con cancelas que permiten a la vista extenderse libremente fuera del recinto. La tercera terraza incluye trazados de una época posterior, a modo de arboleda, y tiene como telón de fondo, en el eje central, el pabellón de Carlos v, levantado en 1540.

Los embellecimientos de la época renacentista, aunque distintos en cuanto al gusto de los detalles decorativos, fueron una continuación de las obras iniciadas por los árabes, ya que el trazado primitivo, por su sencillez y coherencia, fue en tal medida determinante que ya no pudo abandonarse.*

### *Italia meridional*

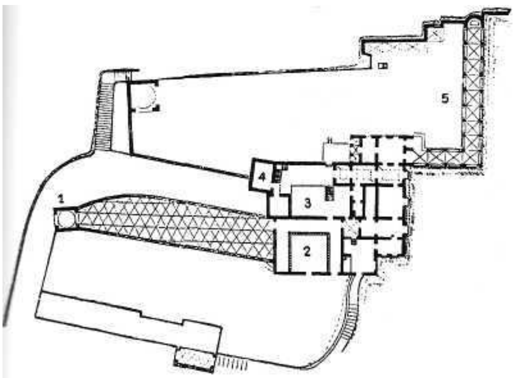
El influjo de la jardinería artística árabe en el sur de Italia fue muy notable, sobre todo en Sicilia y a lo largo de las costas tirrenas.[f]

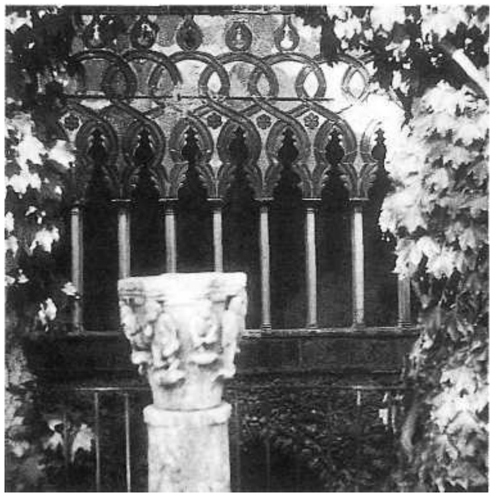
En Palermo, el palacio de los reyes normandos estaba formado por varios pabellones con jardines anejos, esparcidos en un recinto tapiado y dotado de torres a semejanza de la Alhambra. Los restos de la villa suburbana llamada de la 'Favara', construida por el rey Roger 11, muestran todavía las conexiones de los edificios con el lugar, llevadas a cabo mediante elementos de arqui-

* Se introdujeron mejoras en tiempos del emperador Carlos v, y de los reyes Felipe II y Felipe iv.

f Sicilia fue invadida por los musulmanes en el siglo ix y luego conquistada por los normandos en 1072. Los palacios de estos últimos fueron construidos por artesanos sarracenos.





2.17. *Ravello, Villa Rufolo: arriba, vista de la torre de entrada; a la derecha, detalle del patio porticado. Sobre estas líneas, planta del conjunto:*
*1, torre de entrada;*
*z, patio porticado;*
3, *patio interior;*
*4, torre; y*
*5, pérgola.*

tectura de jardín y artificios de agua. El pabellón principal tenía un gran patio porticado y surgía a orillas de un lago artificial.

Entre los diversos edificios suburbanos normandos surgidos como acompañamiento a los jardines hay que recordar la Zisa y la Cuba. La Cuba era un pabellón de recreo que se levantaba en mitad de un lago totalmente rodeado de vergeles. La Zisa muestra su cometido en su trazado con una evidencia aún mayor: una sala permanente de estancia, amenizada por la presencia del agua, para disfrutar a cubierto del encanto de los jardines que la rodeaban. El atrio, adornado con mármoles y mosaicos y cubierto por una pintoresca bóveda con estalactitas o 'mocárabes', está animado por el agua que sale borboteando de una fuente alta y luego se aleja hacia el exterior, discurriendo por un canalillo a lo largo del pavimento de mármol.

En la famosa villa Rufolo, en Ravello, las influencias árabes se funden admirablemente con los elementos clásicos y románicos de tradición local (figura 2.17). Pese a que la villa ha sufrido a lo largo del tiempo notables transformaciones, debidas a ampliaciones y obras de consolidación, las partes que han sobrevivido y la propia disposición de los edificios permiten hacerse una idea del aspecto original.

Situada en un terreno fuertemente escarpado, con una perspectiva abierta hacia el mar, se compone de un conjunto de construcciones (viviendas, pabellones y torres de defensa), dispuestas todas ellas de modo que delimitan dos jardines distintos, uno en la parte baja, hacia el mar, y el otro en la parte alta, hacia la ladera. No tiene patios como las casas árabes, pero está adornada con un claustro escenográfico, con tres lados porticados, que enlaza el sendero de entrada, la mansión y el jardín inferior. En el jardín superior, en el lado que mira al mar, hay también huellas de una pérgola con columnas, de reminiscencia romana.

Las arquitecturas de esta villa presentan un feliz maridaje entre la estructura clásica y la decoración oriental; y en su estado actual, tanto las construcciones como las ruinas, más pintorescas aún debido a la pátina del tiempo, componen con los grupos de árboles y los ornamentos florales, sin duda similares a los originales, un conjunto fantástico, con el cual identificó Richard Wagner su jardín mágico de Klingsor.

*Capítulo III*

# El siglo XV y el jardín ideal de Polifilo

Un movimiento de renovación general, acompañado de una afanosa investigación de todos los aspectos de la civilización clásica, comienza y tiene su pleno desarrollo en Italia durante el siglo xv, para culminar posteriormente en las geniales manifestaciones del Renacimiento.

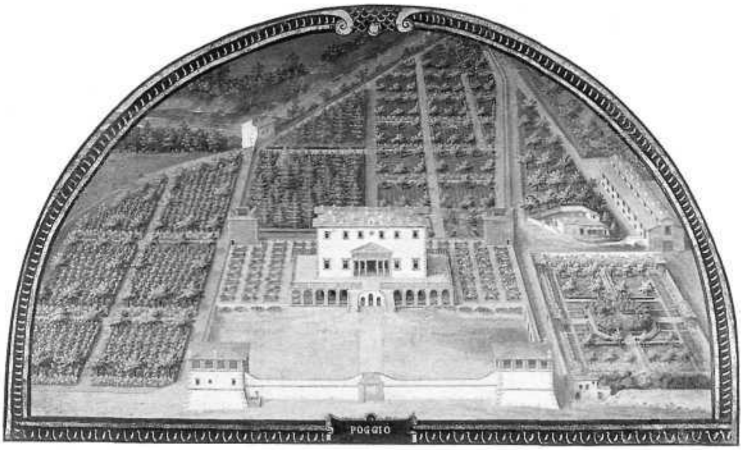
Estas nuevas fuerzas impulsoras -que afectan a todo el mundo cultural y artístico desde las primeras décadas del siglo- influyen también en la jardinería, la cual, no siendo aún una expresión artística completa, presenta evidentes signos de emancipación de los esquemas medievales. Esto queda patente con la atenuación de su carácter rústico y utilitario y con la aparición en el jardín de elementos ornamentales nuevos y más ricos.

A falta de ejemplos concretos llegados hasta nosotros, esta evolución progresiva puede ser fácilmente reconstruida y rastreada coordinando las referencias y las descripciones que se tienen sobre villas y jardines de la época, alabados por alguna particularidad o por cierto valor específico.

Tenemos recuerdos de los jardines de los Médicis, de villas de algunos humanistas y de los jardines vaticanos, todos ellos pertenecientes a la segunda mitad del siglo y todos también de modestas proporciones. Más tarde se descubren formas más ricas, especialmente en los jardines urbanos, como el de Pío n en Pienza, el de los Montefeltro en Urbino, el de los Bentivoglio en Mantua, el de Hércules i en Ferrara y, finalmente, los de Poggio Reale y la Duchesca en Ñapóles.

De las villas de la familia Médicis, la de Careggi, rehecha por Michelozzo (1457), es notable por el tema de la logia, que aparece aquí por vez primera; la villa de Poggio a Caiano, obra de Giuliano da Sangallo (1479), presenta elementos todavía más evolucionados, como son la terraza y las rampas hacia el jardín (figura 3.1).

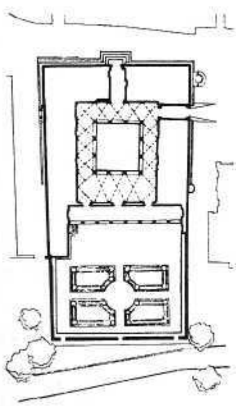
Jardines colgantes con asientos y ornamentaciones de mármol tienen tanto el palacio Piccolomini en Pienza (figura 3.2) como el palacio de los Montefeltro en Urbino (figura 3.3). En el jardín de Pienza aparece llevada a la realidad por primera vez la coordinación visual entre la entrada al palacio, la casa y el jardín a lo largo de un único eje, gracias al empleo de una logia con arcos hacia el jardín como elemento de transición entre la masa mural y la masa vegetal.



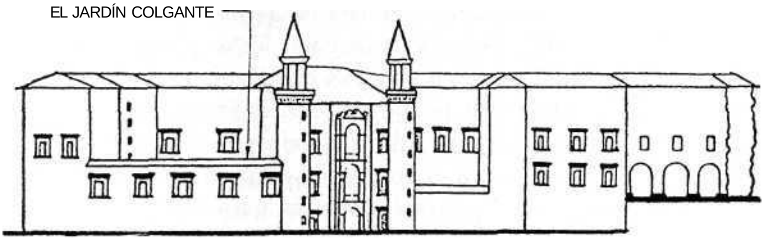



3.1. *Florencia, Villa de Poggio a Caiano: arriba, el luneta pintado por Giusto Utens a finales del siglo xvi; a la izquierda, escorzo de la fachada que da al prado delantero.*



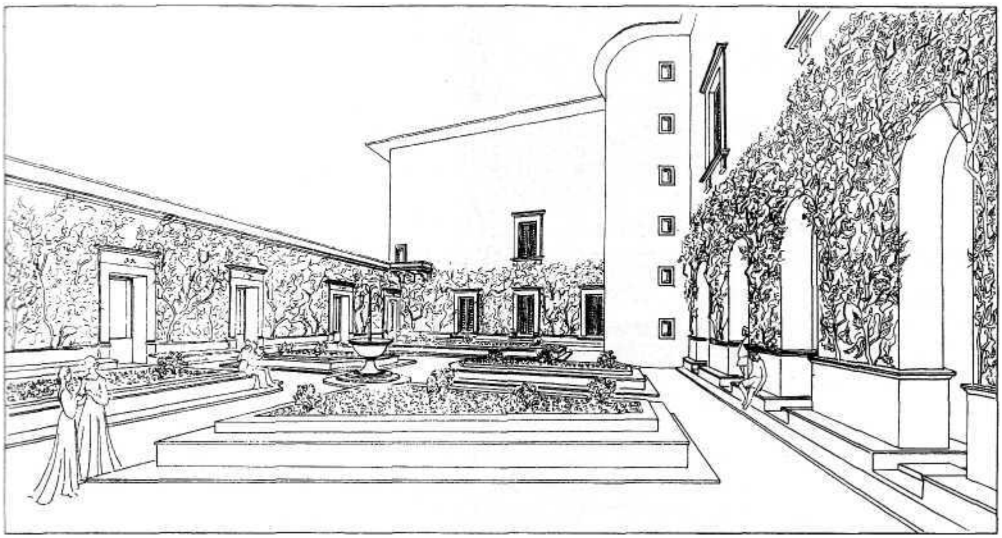


3.2. *Pienza, Palacio Piccolomini: vista desde el jardín y planta del conjunto.*



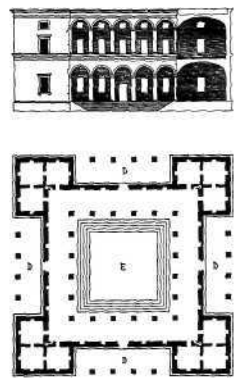



5.3. *Urbino, Palacio de los Montefeltro: alzado y vista exterior del conjunto (derecha), y reconstrucción en perspectiva del jardín colgante (abajo).*

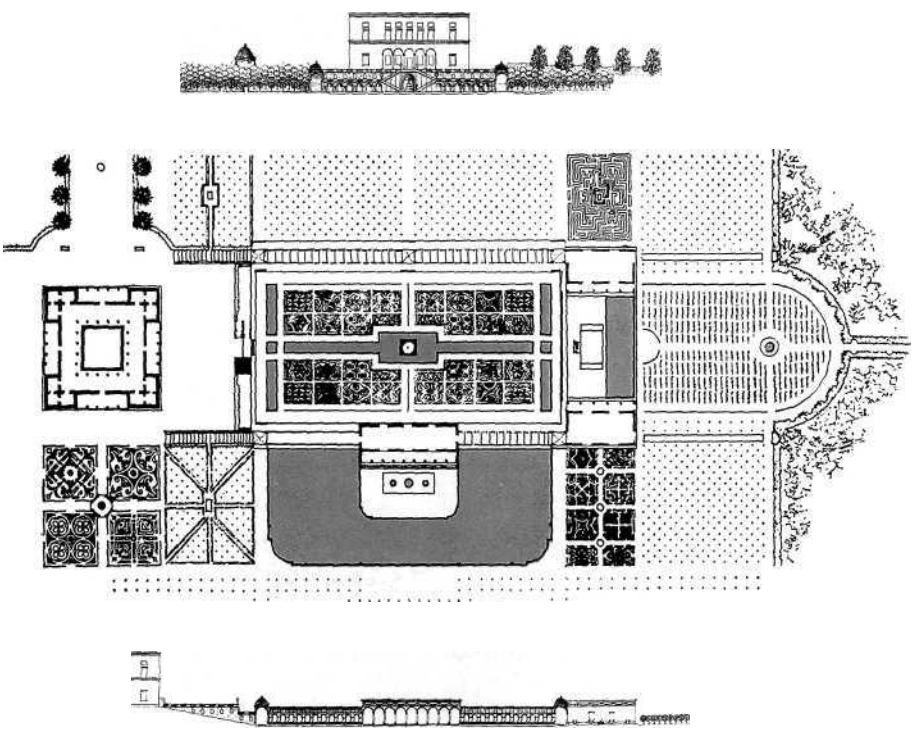


Una forma más lograda y compleja tuvieron los jardines de la corte aragonesa de Ñapóles, en particular los de Poggio Reale y la Duchesca, iniciados ambos en 1487 por Giuliano da Maiano.

De la villa de Poggio Reale (figura 3.4), además de descripciones, tenemos los dibujos del edificio realizados por Sebastiano Serlio y un croquis en planta del jardín, trazado por Baldassare Peruzzi. El palacio estaba concebido como un pabellón de jardín para una residencia de verano. De forma cuadrada y de planta central, presentaba en los cuatro lados, tanto por dentro como por fuera, una serie de logias que encerraban un patio. En todo el contorno de este patio, unas gradas descendían a modo de anfiteatro y formaban en el centro un plano más bajo, pavimentado con baldosas de mayólica. Mediante los apropiados ingenios hidráulicos, esta cávea podía llenarse de agua rápidamente y podía vaciarse con la misma rapidez, a fin de provocar efectos de sorpresa. A eje con el edificio se extendía el jardín, con la forma de un vasto rectángulo y distribuido con una rigurosa simetría en terrazas escalonadas que descendían hacia el mar. El croquis de Peruzzi, presumiblemente dibujado del natural, se refiere a la parte más cercana al palacio, que sin duda debía de ser la más rica y adornada: en uno de los lados hay una logia flanqueada por largas pérgolas; esta logia comunica mediante escalinatas con una terraza que, delimitada por una balaustrada, se asoma a un es-



3.4. *Ñápales, Villa de Poggio Reale: arriba, sección y planta según Serlio; abajo, sección transversal, planta de conjunto y sección longitudinal, según la reconstrucción de Anna Calcagno.*



tanque destinado a vivero. Al otro lado de la logia hay un jardín de cuadros que tiene una fuente central y está compartimentado simétricamente. Por otras referencias, sabemos que el jardín también contenía en su vasto recinto un lago artificial, estatuas de mármol, de alabastro y de pórfido, fuentes con grupos escultóricos, y pilas con barquitos y animales acuáticos.

Éstos y otros jardines de Ñapóles despertaron la admiración de los franceses pertenecientes al séquito de Carlos VIII;* el propio rey decía así en una carta enviada a Pedro de Borbón: «No podéis imaginar los bellos jardines que he visto en esta ciudad; no faltan más que Adán y Eva para hacer de ellos un paraíso terrenal, tan ricos son de cosas singulares.»

Una descripción completa de un jardín señorial, pero no principesco, nos la ofrece el florentino Giovanni Rucellai en su obra *Zibaldone;* en ella se hace referencia al jardín de Bernardo Rucellai en Quaracchi, cerca de Florencia, y resulta particularmente interesante porque, además de proporcionar muchos detalles que concuerdan con cuanto sabemos de otros jardines de la época, nos permite conocer un esquema general de implantación.

Según la descripción, el conjunto de este jardín no parece alejarse mucho del tipo medieval: una forma plana y regular, una sucesión de varias partes sin coordinación mutua, y cierta confusión entre horticultura y jardinería. Sin embargo, este jardín presenta también un criterio de ordenación bien definido y una serie de elementos nuevos que son auténticos enriquecimientos artísticos.

Un eje predominante, formado por un paseo, orienta la perspectiva desde la casa, pasando por el jardín, hasta el río Arno, de modo que, dice Rucellai, «sentado a la mesa, puedo ver las barcas que pasan». El paseo se inicia en la casa con una pequeña logia, y está cubierto por una galería con arcos flanqueada con espaldares de boj.

Además de la adopción de elementos ya conocidos en una forma más desarrollada, las novedades atañen también a la aparición de formas nuevas, como el jardín secreto o 'precinto' para el cultivo de flores, ubicado en un lugar alejado, y la inclusión del laberinto de setos altos de boj, con aplicaciones del arte topiaria de un grado de variedad y profusión que no se encuentra en ningún otro jardín de la época.

De todas las referencias y descripciones presentadas hasta aquí, deducimos que el jardín del siglo XV -si bien conserva trazas y métodos medievales- lleva a cabo una serie de avances que pueden resumirse así:

- Coordinación de la casa y el jardín en un único eje dominante, y búsqueda de vínculos con el paisaje.

- Realización de elementos de transición entre la masa mural (la casa) y la masa arbórea (el jardín) mediante pórticos, logias y gradas.

* Carlos VIII de Francia invadió el reino de Ñapóles durante unos meses entre • 494 y e s -

- Organización de las pendientes con jardines colgantes, terrazas y rampas de enlace.
- Adopción, en una forma evolucionada, de ciertos elementos de la arquitectura del jardín, como pérgolas con columnas o pabellones con logias salientes.
- Creación de elementos totalmente nuevos: jardín secreto, laberintos o montículos para 'belvederes'.
- Introducción, además de las fuentes, de formas plásticas más ricas y variadas: asientos, jarrones y balaustradas de mármol, estatuas antiguas, etcétera.
- Tratamiento de los elementos arbóreos con formas tanto geométricas como decorativas, con aplicaciones del arte topiaria.

La reaparición de elementos de la jardinería romana -como las pérgolas con columnas, las estatuas, los jarrones o los asientos de mármol- se relaciona con el fervor humanista de la época. La tendencia a considerar el jardín no tanto como una sucesión episódica de cosas útiles y bellas, sino más bien como el objeto de una composición orientada a fines estéticos, constituye la aportación más significativa, puesto que afecta a las raíces mismas de la concepción del jardín. Se trata de una auténtica conquista que se afianza gradualmente a medida que se hacen más frecuentes los contactos entre los arquitectos y el tema del jardín, no sometido ya exclusivamente a las inclinaciones y aficiones de los señores.

Y estos contactos, con el paso del tiempo, no tardarán en traducirse en un interés concreto, como nos lo confirman León Battista Alberti y Francesco di Giorgio.

### *Los tratadistas y el jardín de Polifilo*

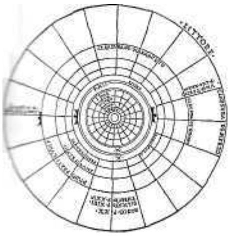
León Battista Alberti, en su tratado *De re edificatoria,* es el primero que dicta algunas sugerencias relativas a la implantación del jardín. Aconseja la elección del lugar en relación con las vistas del paisaje y da algunas normas acerca de la disposición de las plantaciones y del diseño de los cuadros, recomendando que éstos se adapten «a las plantas de los edificios que hemos alabado».

Francesco di Giorgio, en su *Trattato,* es más explícito: aunque admite que la forma del jardín puede estar influida por «la conveniencia del lugar», afirma también que «el diseñador se las debe ingeniar para dejarla reducida a alguna clase de figura perfecta, como la circular, la cuadrada o la triangular; después de éstas, las más evidentes son la pentagonal, la hexagonal y la ortogonal».

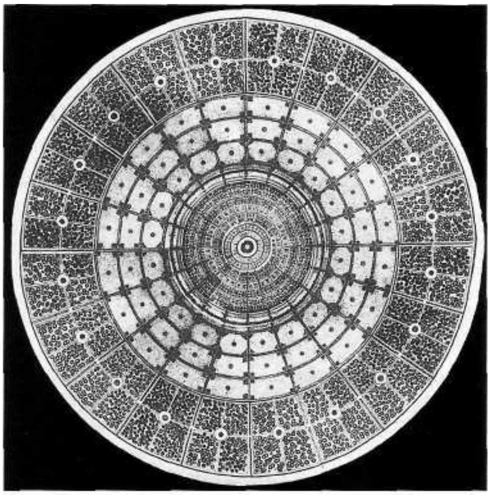
Estos preceptos de los tratadistas no aparecen traducidos en realizaciones concretas, sino que revelan más bien una tendencia puramente imaginativa que se pone de manifiesto en la búsqueda de esquemas abstractos. La descripción de un jardín ideal incluida en el libro *Hypnerotomachia Poliphili* ('Sueño de Polifilo')

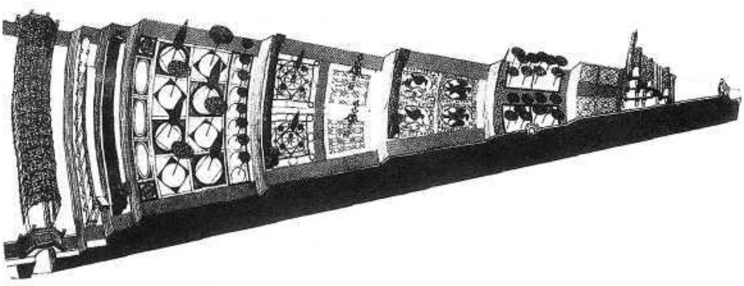
de Francesco Colonna -editado en Venecia a finales de siglo (1499)- resume de forma casi exacerbada esta tendencia de la época.

El gran jardín de la isla de Citerea se imagina en el libro con una forma circular y con elementos concéntricos (figura 3.5). Rodeado de agua salada, está cerrado todo alrededor por un espaldar de mirto con una hilera de cipreses. De aquí salen en estrella veinte paredes con cancelas de mármol blanco y rojo, que se dirigen hacia el centro segmentando los círculos en otras tantas zonas. El primer círculo está plantado de cítricos; el segundo, subdividido por calles emparradas en tres órdenes de prados, alberga pabellones, fuentes y obras topiarias, y termina con un peristilo de mármol. Viene a continuación un arroyo cubierto por una pérgola y atravesado por pequeños puentes que marcan el comienzo de otros tantos paseos directos hacia el centro. Más allá del arroyo hay primero una zona de pequeños prados, y después un gran pórtico que se eleva sobre gradas, seguido de una calle enlosada de mármol. Más adelante hay varios círculos de vegetación

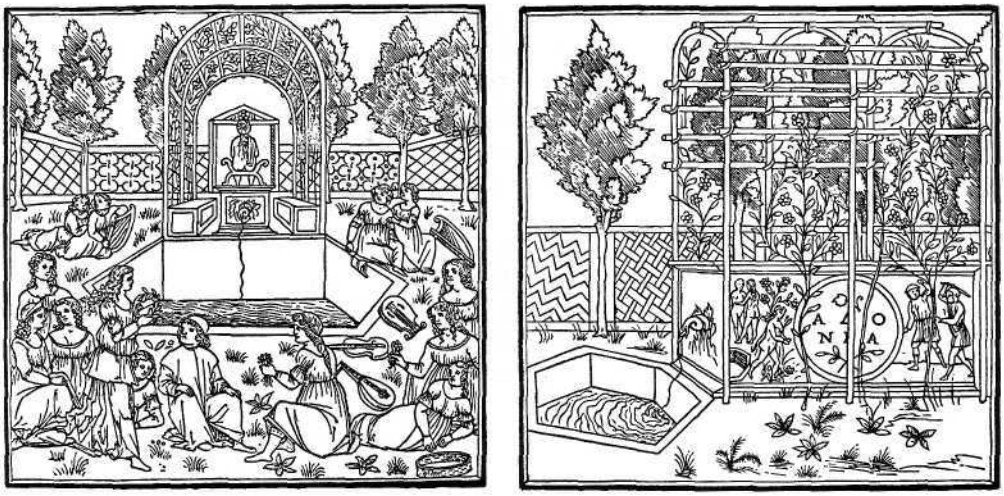


3.5. Hypnerotomachia Poliphili, *el jardín de la isla de Citerea: arriba a la izquierda, planta esquemática original; la derecha, planta general; y debajo, axonometría y sección radial de un sector de la parte central (reconstrucción de ítalo diento y Marco Guerra).*









3.6. Hypnerotomachia Poliphili, *el jardín de la isla de Citerea: dos vistas del sepulcro de Adonis, cubierto por una pérgola abovedada de madera, y con un estanque al lado.*

con obras topiarias, y luego una vía circular con arboledas atravesadas por arroyos; y para acabar, un último círculo con ornamentos topiarios, una amplia vía con mosaicos y, finalmente, un anfiteatro con la fuente de Venus en el centro.

Es como un mundo artificial y abstracto, organizado con un rígido sistema geométrico. Sin embargo, esta ideación no ha de considerarse solamente como fruto de la pura fantasía de un ingenio singular; en ella se revela sobre todo una actitud típica de la época, que constituirá la premisa de la creación renacentista.

Más que en las escasas realizaciones -que ni siquiera han llegado hasta nosotros-, la aportación del siglo xv radica en esta concepción con la que se establece que el jardín debe ser una composición unitaria, geométrica y disciplinada por una norma arquitectónica, a la que deben quedar sometidos todos los elementos de la jardinería, tanto los de piedra como los vegetales.

*Capítulo IV*

# El Renacimiento y el jardín italiano

El siglo xv había hecho madurar ideas y propósitos a los que les habían faltado vínculos recíprocos y ocasiones propicias para traducirse en realizaciones artísticas concretas.

Pero tales realizaciones no tardaron en llegar y empezaron a aparecer con prontitud y sin esfuerzo desde los primeros años del siglo siguiente, en cuanto los arquitectos consiguieron tratar el jardín como un tema de su competencia exclusiva, no sujeto ya a las arbitrariedades del dueño o a las incertidumbres de los artífices jardineros más o menos cualificados.

Bramante, con la organización del patio del Belvedere en el Vaticano, y poco después Rafael, con las obras de la villa Madama, fueron los primeros que tuvieron ocasión de hacerlo, marcando así el inicio de un movimiento que tuvo el más amplio y fecundo desarrollo.

## *Los cánones de Bramante*

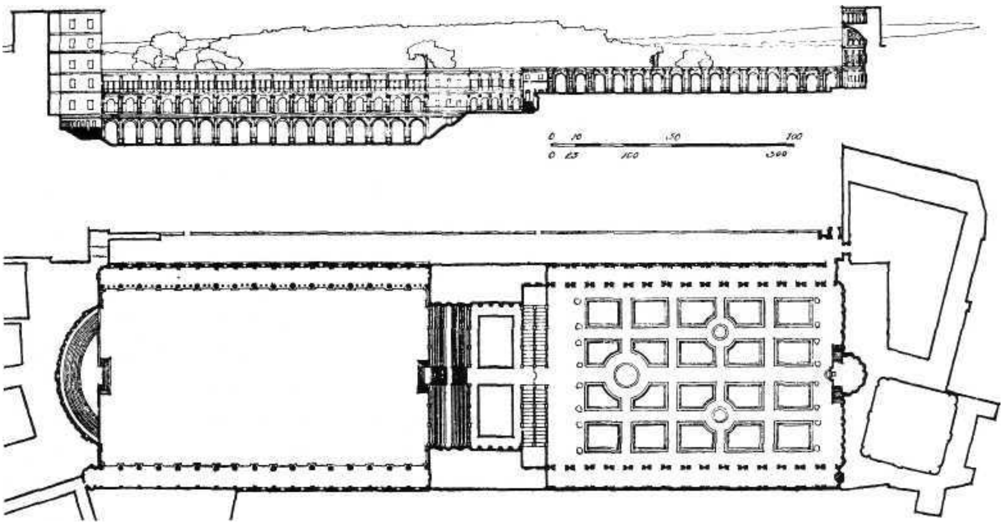
La cuestión planteada por el Pontífice a Bramante conllevaba ante todo un problema de perspectiva arquitectónica: comunicar el palacio situado en la parte de abajo, junto a la basílica, con la pequeña villa del papa Inocencio vm ubicada más arriba, a la izquierda del prado del Belvedere. Bramante dirigió las obras entre 1503 y 1514,* y desarrolló la composición del siguiente modo (figura 4.1): antes que nada, regularizó el terreno para conferirle una forma rectangular, y luego ocultó la villa con otra construcción y estableció un eje de simetría trasladando hacia el centro la línea visual, a la que puso como telón de fondo un hemiciclo. Simultáneamente, transformó la pendiente en dos terrazas mediante obras de explanación. A la primera de ellas se accedía por una escalera rectilínea que, colocada a lo largo del eje, tenía como telón de fondo un nicho excavado en el muro de la segunda terraza; unas rampas dobles y simétricas, con escalones bajos, unían los dos planos y a su llegada reorientaban la visión hacia el hemiciclo del fondo. En la explanada superior, Bramante colocó -o pensó colocar- praderas, cuadros y fuentes.

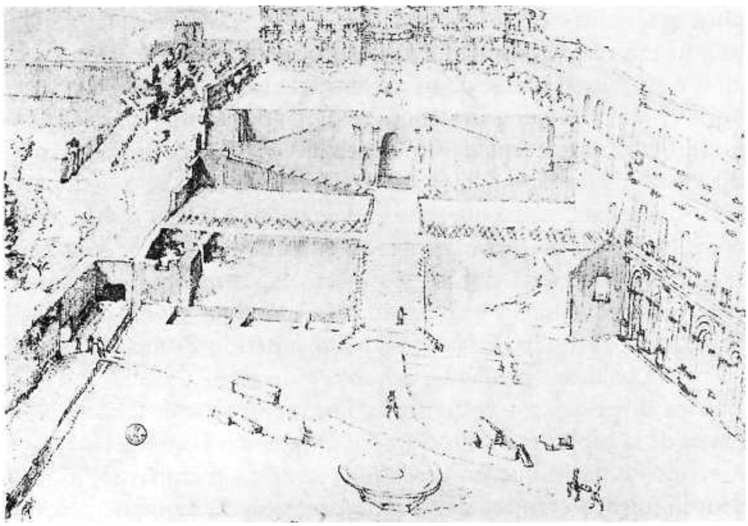
Esta disposición -desfigurada luego por la construcción del brazo de la biblioteca realizado por Domenico Fontana en 1585- fue más un patio que un verdadero jardín; sin embargo, fijó un procedimiento compositivo capaz de resolver, de manera apro-

• Las obras fueron terminadas por Pirro Ligorio en 1565.

piada y según el gusto de la época, el problema de la organización de los terrenos en pendiente. Aceptado casi como una enseñanza universal, este procedimiento tuvo una aplicación inmediata, especialmente en la implantación y en la disposición de los jardines.

Unos años después, en 1519, Rafael comenzaba una villa para el cardenal Julio de Médicis, denominada más tarde Villa Madama cuando quedó en poder de la duquesa Margarita Farnesio; de la villa sólo se construyó una parte, ya que las obras se interrumpieron en 152.3. Se conservan, no obstante, varios dibujos relativos a la disposición de los alrededores y de los jardines, que nos permiten seguir las fases de elaboración del proyecto y el desarrollo de la concepción.





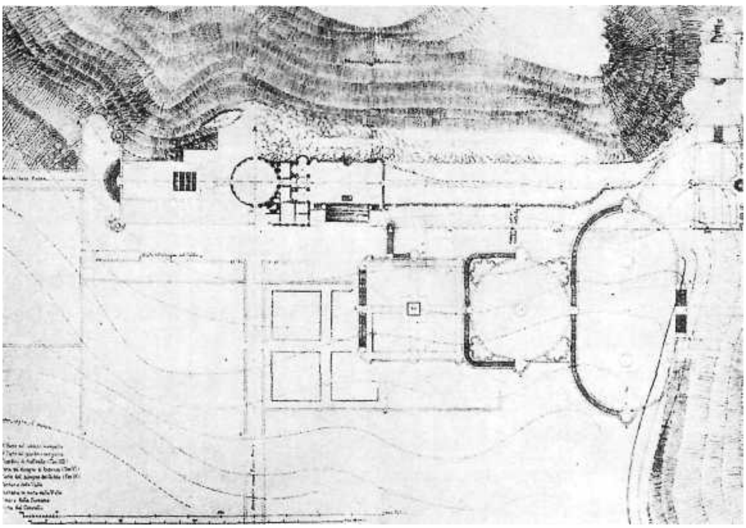
4.1. *Roma, Ciudad del Vaticano, patio del Belvedere: arriba, sección y planta de la composición proyectada por Bramante; a la izquierda, un dibujo de Dosio que muestra el estado de las obras a la muerte del arquitecto.*

Situada en las laderas del monte Mario, la villa tiene su frente orientado hacia el Tíber, dejando a sus espaldas la rica vegetación de la colina que le sirve de corona. La parte posterior debía tener un patio circular y un teatro semicircular con las gradas apoyadas en la pendiente del terreno; delante de la villa, en un nivel inferior, estaba previsto un jardín en forma de hipódromo. A uno de los lados, en correspondencia con la entrada desde la ciudad, debía haber un jardincillo arbolado con una fuente; y al otro, un jardincillo análogo, llamado 'plazoleta de las fuentes', que todavía existe. Éste parece haber sido el primer proyecto.

Sin embargo, quedan huellas de un diseño posterior de Rafael, con una idea más grandiosa en cuanto a la distribución de los jardines (figura 4.2). Éstos se imaginaban incluidos en tres terrazas sucesivas: la primera de forma cuadrada, la segunda circular, y la tercera rectangular con los lados menores en semicírculo. Todas ellas estaban colocadas delante de la villa y desplazadas a la izquierda. Las terrazas debían estar enlazadas entre sí mediante escalinatas, con un sistema análogo al iniciado por Bramante en el patio del Belvedere.

Por la parte que fue realizada y por la documentación gráfica que ha llegado hasta nosotros, resulta lícito afirmar que a Rafael le faltó la visión unitaria de todo el conjunto. En efecto, los vínculos entre la villa y los jardines parecen bastante inciertos y también algo inconexos. Probablemente Rafael pensó más en el edificio que en los jardines y quizá tuvo presente la imagen de la antigua villa romana, con su efecto más pintoresco que arquitectónico, tal como puede deducirse de la descripción hecha por Plinio el Joven de su villa de Toscana. Sin embargo, algunas de las formas trazadas por Rafael -tanto construidas como simplemente dibujadas- se aceptaron como algo definitivo en la arqui-

4.2. *Roma, Villa Madama: planta de la reconstrucción del proyecto de Rafael para el jardín (según Geymüller).*



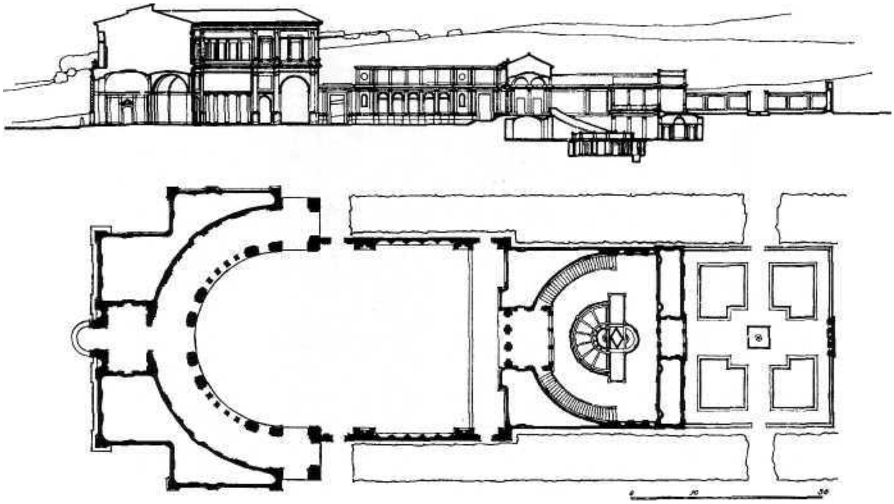


4.6. *Florencia, jardines de la Villa de Castello: panorama del conjunto y vistas de la fuente de Venus y de la gruta.*

jardinería que allí surgieron y que tuvieron un desarrollo posterior. En ella se adoptaron por primera vez las grutas y las figuras rústicas, un islote en un estanque y un camino de entrada flanqueado por canalillos, que es la idea inicial de las 'calles de agua'. Además, se emplearon con una riqueza inusitada tanto las fuentes como los motivos escultóricos, a los que Ammannati y Giambologna contribuyeron más tarde con sus obras (figura 4.6).

**Las creaciones del siglo XVI**

La moda de las villas fue muy importante hacia mediados del siglo XVI, especialmente en Roma y sus alrededores, y fue allí donde el jardín italiano adoptó una forma perfecta y consumada, con todas esas características peculiares que harían de él una de las

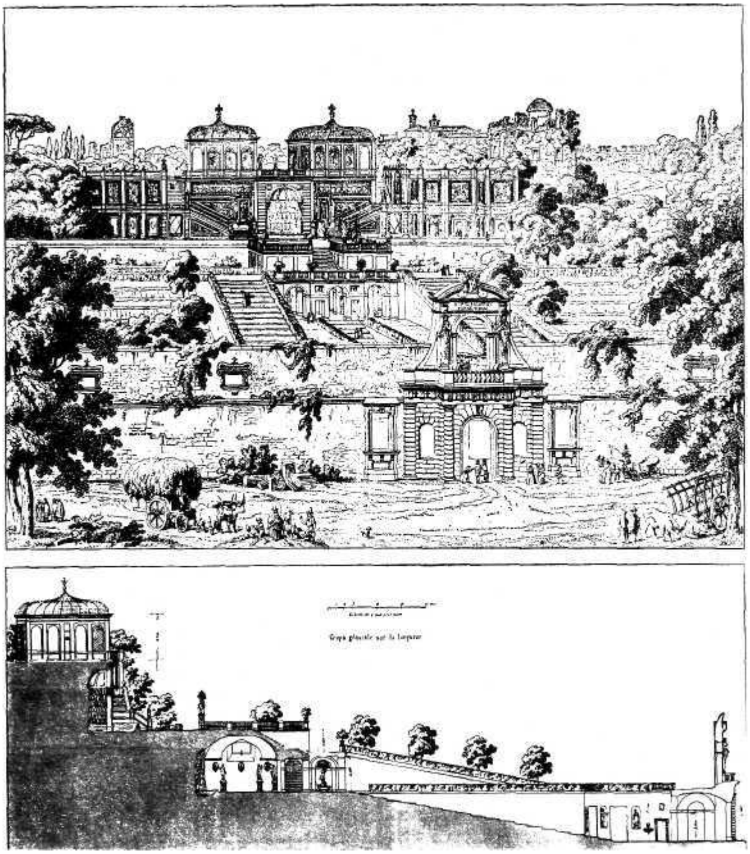


*i.-. Roma, Villa Gtulia: sección ¿ ••tgitudinal y planta.*

creaciones más brillantes del Renacimiento. Casi simultáneamente surgió todo un conjunto de jardines proyectados por Giacomo Barozzi da Vignola, el auténtico arquitecto paisajista de la época, a quien se deben los modelos no superados de Bagnaia y Caprarola.

La villa Giulia -encargada en 1550 por el papa Julio 111 y comenzada a partir de unos croquis de Giorgio Vasari- fue realizada por Vignola y posteriormente enriquecida por Bartolomeo Ammannati (figura 4.7). Se pensó como un gran patio y un jardín separados por un ninfeo intermedio, con una serie de rampas excavadas en un desnivel artificial, creado específicamente para romper la monotonía del terreno llano; a los lados se extendían otros jardines, ya desaparecidos, a los que se accedía por los extremos del pórtico con forma de exedra que domina el patio.

Casi simultáneamente, Vignola creaba los Orti Farnesiani (o Jardines Farnesio) en el monte Palatino para el cardenal Alejandro Farnesio. El arquitecto consiguió vencer la fuerte pendiente del terreno, entre la entrada y la cumbre del monte, gracias a unas escalinatas hábilmente dispuestas entre dos terrazas, y colocó encima de la segunda terraza dos pajareras porticadas que flanqueaban una gran fuente (figura 4.8). El agua que caía de ésta formaba la 'fuente de la Lluvia' al reaparecer en la estancia cubierta inferior, que fue trazada posteriormente por Girolamo Rainaldi de manera definitiva (1612), y decorada con estatuas y bustos. Un poco más atrás de las pajareras había un estanque llamado 'fuente de los Plátanos', y después comenzaban, en lo alto del monte, los auténticos jardines, que ocupaban una superficie llana y estaban divididos con regularidad geométrica.

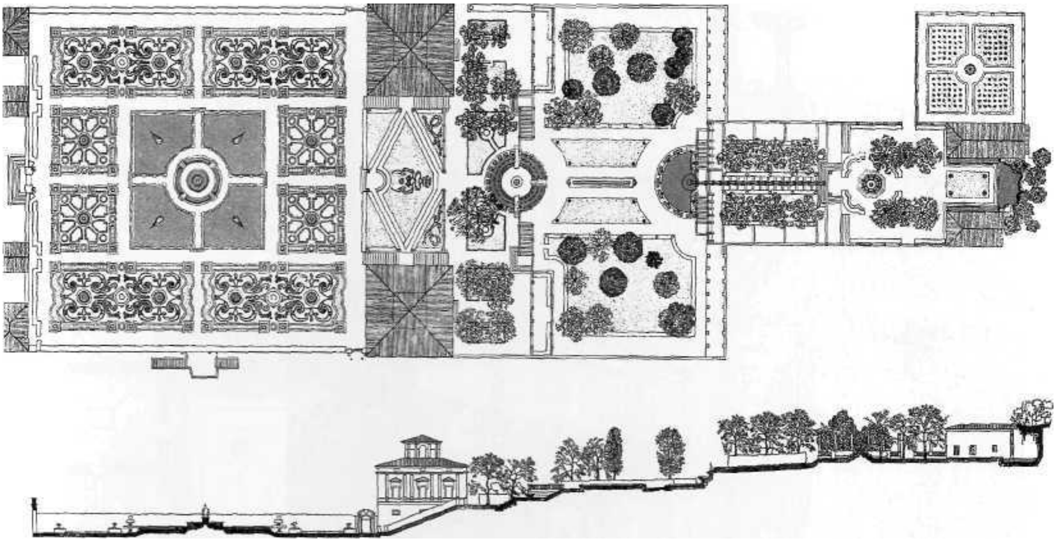


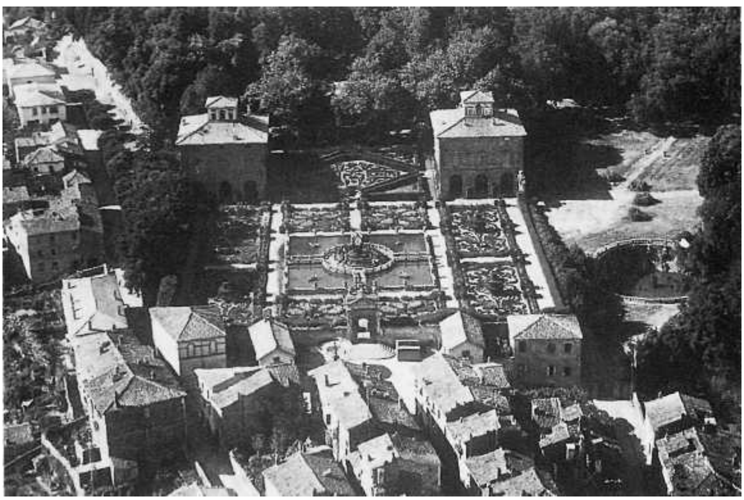
4.8. *Roma, Jardines Farnesio en el monte Palatino: perspectiva y sección del sector delantero, según Letarouilly.*

*La villa Lante en Bagnaia*

En su forma actual, la villa Lante de Bagnaia se debe al cardenal Francesco de Gambara, que transformó en jardín una parte de un parque rústico existente. Fue él quien en 1568 comenzó las obras, luego completadas por Alessandro Peretti, sobrino de Sixto v, que tomó posesión de la villa en 1588.

Vignola -que por entonces estaba ocupado en las obras de Caprarola- proporcionó los diseños para el trazado tanto de los *casini* (pequeñas casas o 'casinos') como de los jardines, pero no acudió de manera continua a dirigir las obras, que fueron confiadas a Tommaso Ghinucci, de Siena. Vignola desarrolló la composición sobre un único eje orientado de norte a sur, a lo largo de la ladera, y aplicó algunos motivos adoptados ya en los jardines Farnesio (figura 4.9). El desnivel existente (unos 16 metros) se modeló para formar tres planos, comunicados entre sí mediante dos taludes regulares, de los cuales el primero queda enmarcado por los dos casinos y el segundo corresponde a la cadena de agua. Esta solución vino dictada sin duda por la intención de ofrecer una visión del jardín completo desde la entrada situada en la

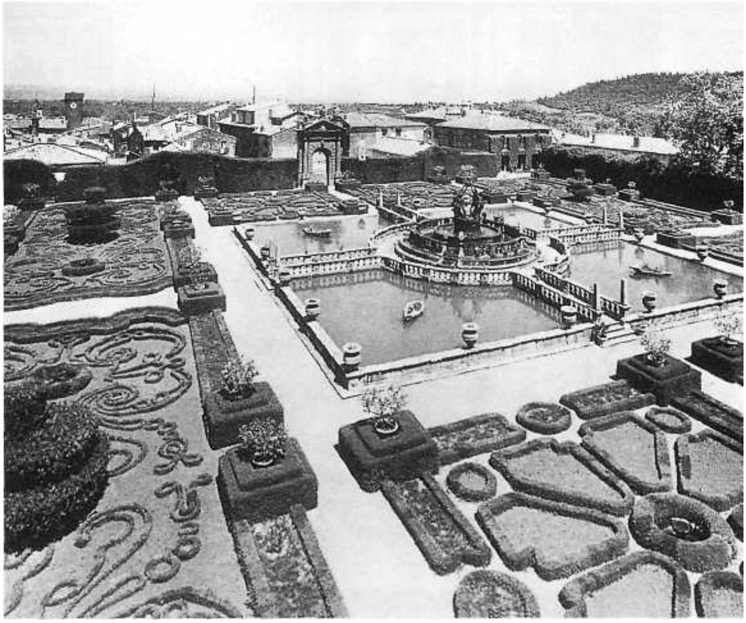




4.9. *Bagnaia, Villa Lame: arriba, planta general y sección longitudinal; a la derecha, vista aérea del conjunto.*

parte baja. Y de hecho, los dos taludes, interpuestos entre las terrazas, evitan el fraccionamiento de la visión en sucesivos episodios perspectivos y contribuyen a orientar la mirada hacia la cumbre, donde el motivo formado por una fuente con gruta (llamada la 'fuente del Diluvio'), excavada en la pendiente rocosa, marca el término de la línea visual.

El jardín consta de dos recintos rectangulares sucesivos, de los cuales el primero es bastante grande (80 X 160 metros) y el segundo es de menores dimensiones (unos 27 X *60* metros) y se estrecha ligeramente en la parte alta. Cada uno de los recintos tiene una longitud que es aproximadamente el doble de su anchura y por tanto está formado por dos cuadrados; la planta del conjunto queda así compartimentada según un criterio de dimensiones mo-

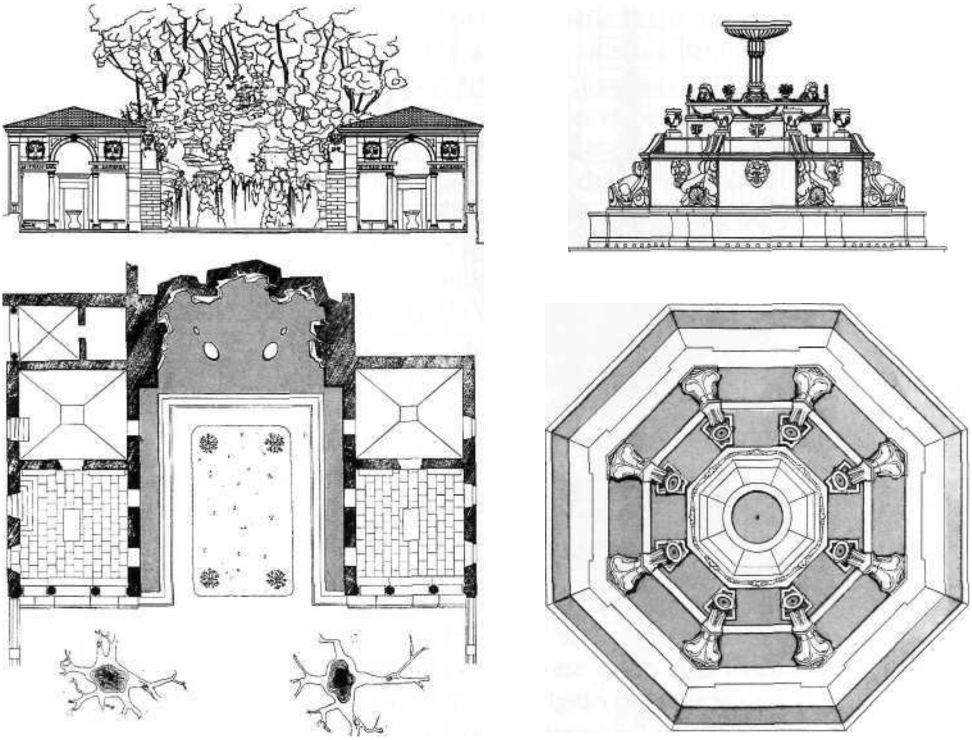


4.10. *Bagnaia, Villa Lante: la explanada inferior con la fuente de los Moros.*

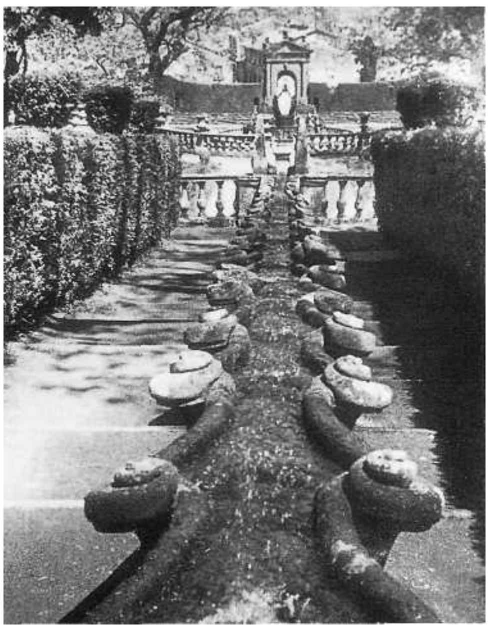
dulares. La parte llana -que se aprecia nada más entrar- tiene la forma de un cuadrado perfecto subdividido a su vez en dieciséis cuadrados menores, de los cuales los cuatro interiores están ocupados por estanques con una gran fuente circular elevada en el centro, mientras que los del perímetro se destinan a compartimentos para la ornamentación vegetal (figura 4.10). El mismo criterio modular se aprecia también en las partes siguientes, si bien en éstas se ha aplicado de un modo menos evidente.

La vivienda está representada por los dos casinos iguales, de modestas proporciones pero de elegante diseño, dispuestos simétricamente con respecto al eje visual, y que recuerdan la composición análoga de los jardines Farnesio. Con esta solución, Vignola intentó sin duda subordinar la casa al jardín, asignando a los edificios la función de elementos complementarios, casi a modo de bastidores destinados a delimitar la visión perspectiva para dirigirla hacia el plano de fondo situado al final del eje.

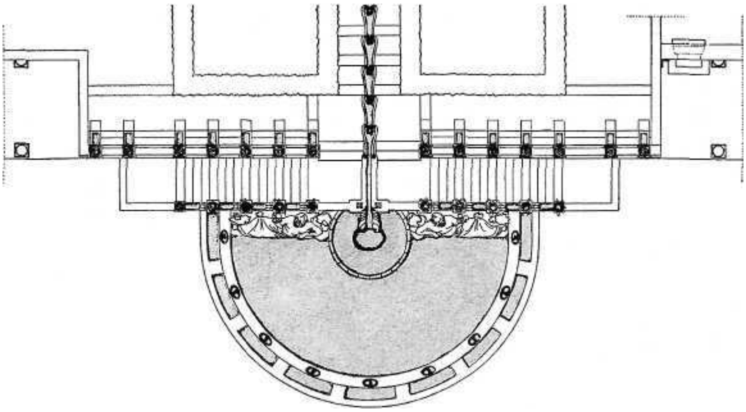
El agua sigue el eje del jardín, desde el punto de aparición, en la cumbre, hasta las zonas de remanso, abajo en la parte llana; a lo largo de su recorrido, adopta varias formas dinámicas y decorativas, asociándose a motivos plásticos y escultóricos. Brota de la pendiente rocosa para formar la pintoresca 'fuente del Diluvio', a base de temas rústicos y encajada entre dos pequeños y elegantes pabellones; reaparece en la 'fuente de los Delfines', situada en medio de un recinto octogonal delimitado por setos bajos de boj (figura 4.n); luego, fluyendo a lo largo del siguiente talud entre dos rampas escalonadas, forma la maravillosa 'cadena' (figura 4-iz): el agua mana de las fauces de un enorme cangrejo, y des-

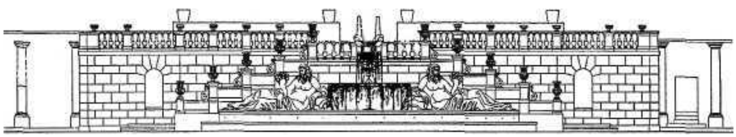


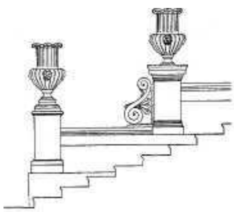
4.11. *Bagnaia, Villa Lante: alzados y plantas de las fuentes del Diluvio (arriba) y de los Delfines (derecha).*



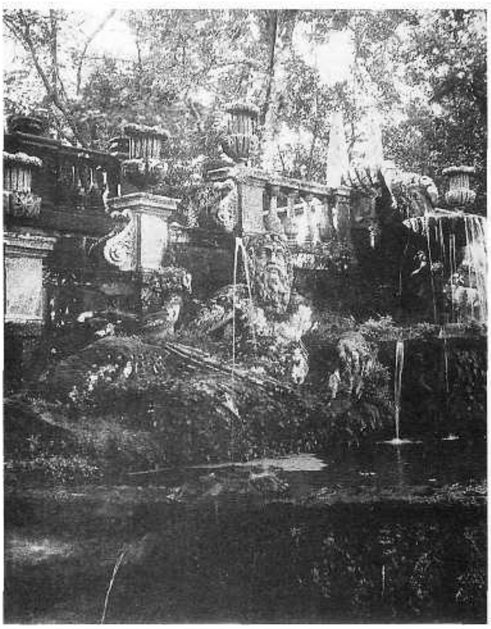
4.12. *Bagnaia, Villa Lante: vista axial de la 'cadena de agua'.*

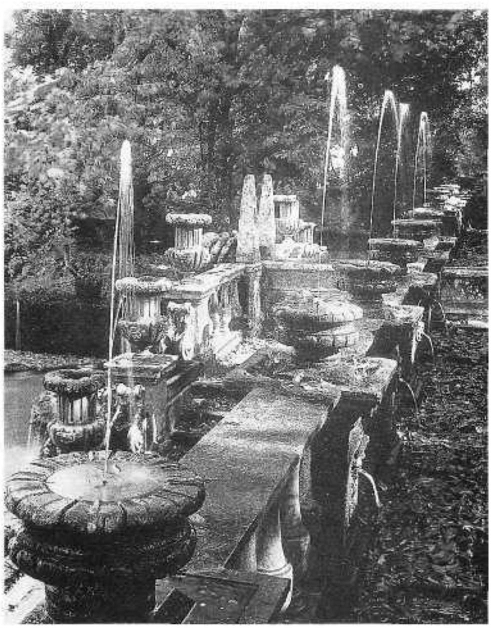






4.13. *Bagnaia, Villa Lante, fuente de los Gigantes: arriba, planta y alzado; abajo, vista general y detalle en sección de la escalera (izquierda), y escorzo de la balaustrada (bajo estas líneas).*



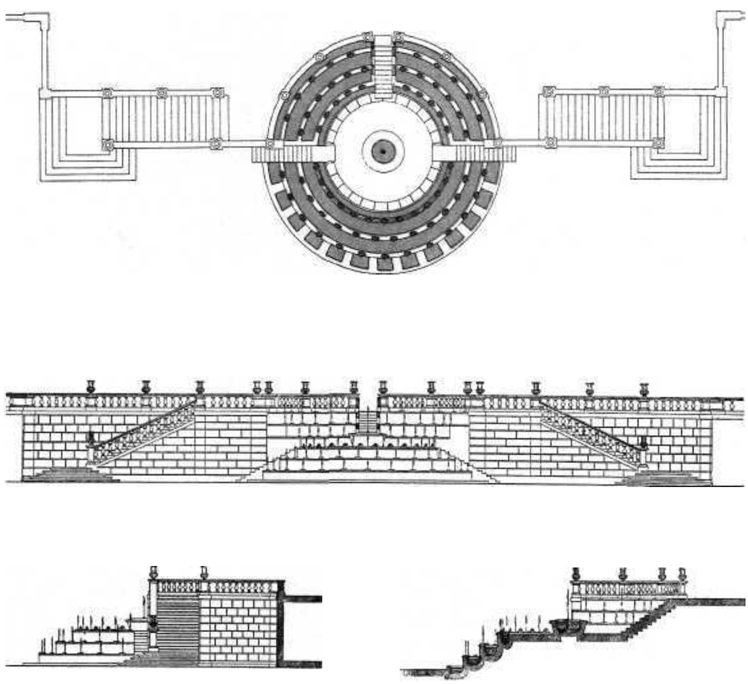


pues, encauzada en un pequeño canal formado por elementos de bordes ondulados, alimenta la monumental 'fuente de los Gigantes', una gran composición decorativa adosada a una escalinata (figura 4.13). A continuación viene la llamada 'fuente de las Lucernas', de formas sencillas y geométricas, cuya decoración se compone de numerosos surtidores de agua (figura 4.14). El plano inferior está adornado con una magnífica fuente circular de taza realzada, a la que se accede por unas pasarelas que atraviesan los estanques, formando así ese original motivo de 'cuadros de agua' que, al igual que la cadena de agua, es una de las más felices creaciones de Vignola, extensamente aplicada después tanto en los jardines italianos como en los franceses.

Aunque modesto en sus dimensiones, este jardín se cuenta entre las obras más típicas y perfectas del Renacimiento; con él se hace realidad el ideal compositivo del siglo xvi gracias a la armónica y definida métrica de la geometría, y a la feliz integración de todos los elementos del arte del jardín: arquitectura, escultura, vegetación y ornamentos de agua.

Las obras decorativas -como fuentes, pilas y balaustradas- presentan una variedad y una riqueza de motivos que ya anuncian el barroco; debido a ese gusto algo tosco y grandilocuente, contribuyen a mitigar el rígido carácter geométrico del conjunto con una mesurada nota pictórica.

El jardín está rodeado en su mayor parte por un parque semirrústico de mayor extensión con tupidas plantaciones de encinas,

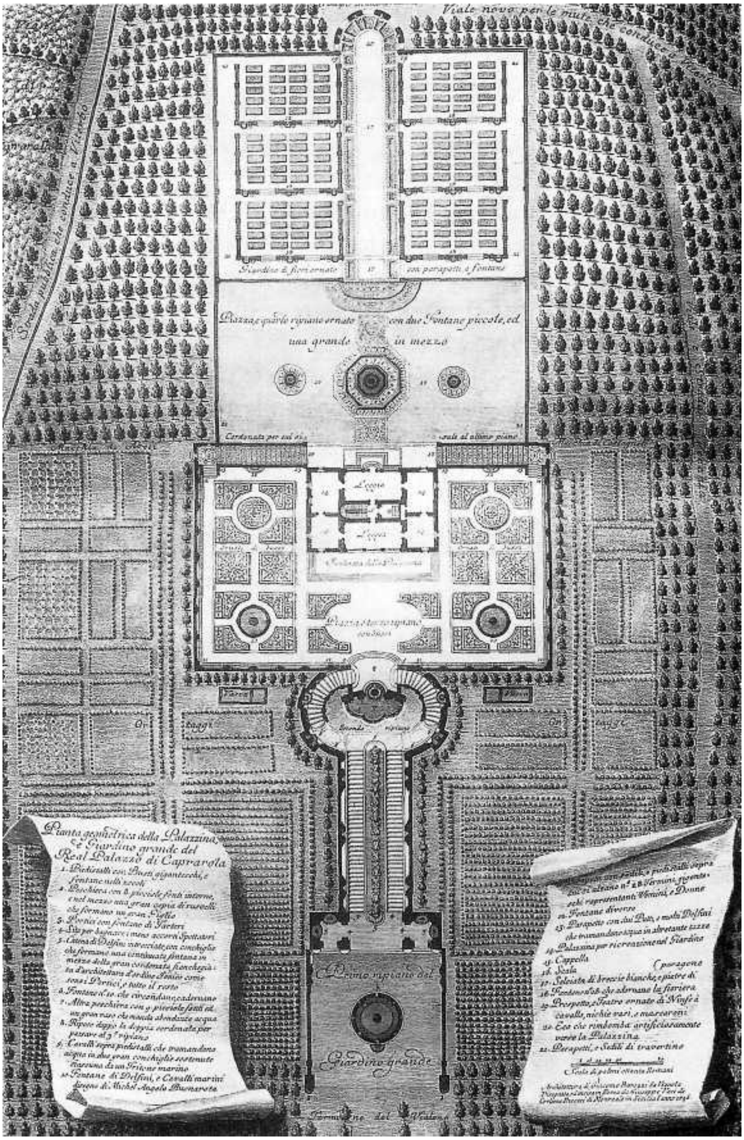


4.14. *Bagnaia, Villa Lante, fuente de las Lucernas: planta, alzado frontal, alzado lateral y sección transversal.*

que incluye un estanque con peces y varias obras decorativas de notable interés, entre las cuales destaca la magnífica fuente de Pegaso, adosada a la ladera, con motivos y figuras marinas.

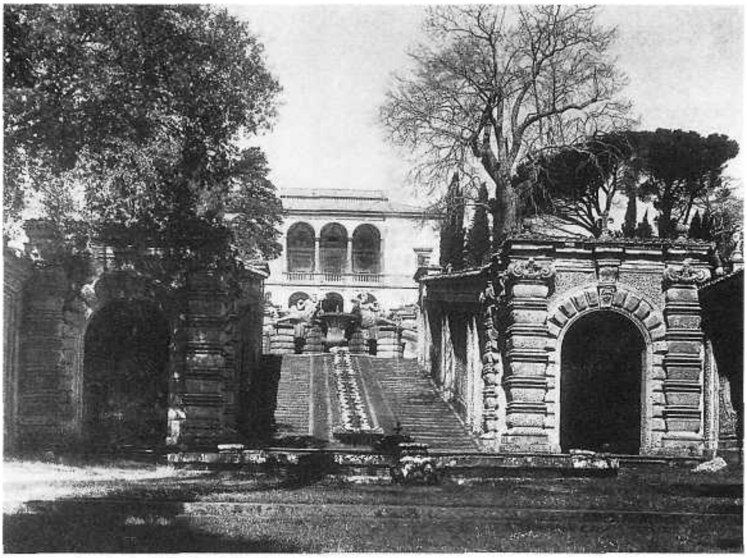
*Los jardines de Caprarola*

Los jardines de Caprarola se remontan a 1559, época de la terminación del palacio contiguo, y fueron ideados por Vignola casi simultáneamente a los de Bagnaia (figura 4.15). Se componen de dos pequeños jardines adyacentes al palacio, y de otro de mayor tamaño, llamado precisamente 'jardín grande', que es el más im-




4.15. *Caprarola, Jardines Farnesio: planta del 'jardín grande' (grabado de Giuseppe Vasi).*

4.16. *Caprarola, Jardines Farnesio: a la derecha, vista de la plazoleta de entrada con la cadena de agua; debajo, vista de la fuente de los Ríos y una de sus rampas.*





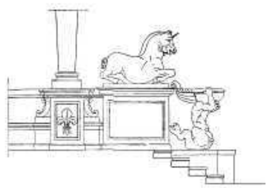
portante. Éste incluye un *casino* con obras de jardinería anejas, que en su forma actual fueron realizadas por los cardenales Alejandro y Octavio Farnesio. La mayor parte de las decoraciones escultóricas del jardín se atribuyen a Giacomo del Duca.

Se accede al jardín a través de paseos y arboledas. Comienza en una explanada cuadrada con fuente, que se presenta como un vestíbulo. Enfrente hay dos pabellones con grutas, y entre ellos una rampa escalonada que tiene en medio una cadena de agua similar a la de Bagnaia, pero con unos escurridizos delfines en lugar de figuras serpentiformes (figura 4.16). El paseo termina en una pequeña plataforma que alberga la gran 'fuente de los Ríos',



4.17. *Caprarola, Jardines Farnesio: vista del 'jardín grande' desde la logia del*

4.18. *Caprarola, jardines Farnesio: abajo, elementos decorativos de la terraza intermedia.*









4.19. *Caprarola, Jardines Farnesio: vista de la terraza intermedia, con detalles de los parapetos de las rampas y de las fuentes circulares.*

apoyada en dos rampas curvas; éstas llevan a una terraza más extensa en la que se levanta el casino, una delicada creación de Vignola caracterizada por sus elegantes logias (figura 4.17).

La terraza que está situada delante del casino es como un pequeño patio abierto, delimitado por parapetos con asientos y pautado por una serie de hermas que se alinean a lo largo del perímetro (figura 4.18); el ornamento superficial se compone de cuadros con forma geométrica bordeados por setos bajos de boj, y de dos pequeñas fuentes circulares; a los lados se asoma la exuberante vegetación del bosque, que envuelve todo el jardín (figura 4.19).

Dos rampas rectilíneas, colocadas a los lados del casino, conducen a la parte alta del jardín, que ofrece primero una explanada adornada con la octogonal 'fuente del Lirio' (figura 4.2.0) y después, sobre terrazas sucesivas y con una ligera pendiente, una ori-

4.20. *Caprarola, Jardines Farnesio: vista de la explanada superior con la fuente del Lirio.*



ginal disposición a base de arriates de flores delimitados por gradas y parapetos con juegos de agua; para terminar, a eje con el casino hay un motivo en forma de exedra que se destaca sobre el fondo umbroso del bosque. Esta disposición representa una evolución del 'jardín secreto' destinado a las flores; éste, no relegado ya a una zona secundaria ni oculto a la vista del visitante, se convierte en parte constitutiva del jardín. La concepción de Vignola pone aquí claramente de manifiesto la intención de atribuir al jardín delantero una función de representación y al trasero un uso íntimo, de dependencia inmediata de la mansión.

Los verdaderos ornamentos arbóreos y vegetales de este jardín son bien modestos y se reducen a sencillos compartimentos en cuadros; pero esta pobreza es sólo aparente. Las tupidas arboledas que envuelven todo el recinto del jardín constituyen de hecho el elemento natural de apoyo sobre el que se acomoda la composición plástica y colorista del conjunto, y dentro del cual se despliegan las cadencias arquitectónicas y los motivos ornamentales en una admirable fusión que refleja el nivel más alto del gusto y del refinamiento renacentistas.

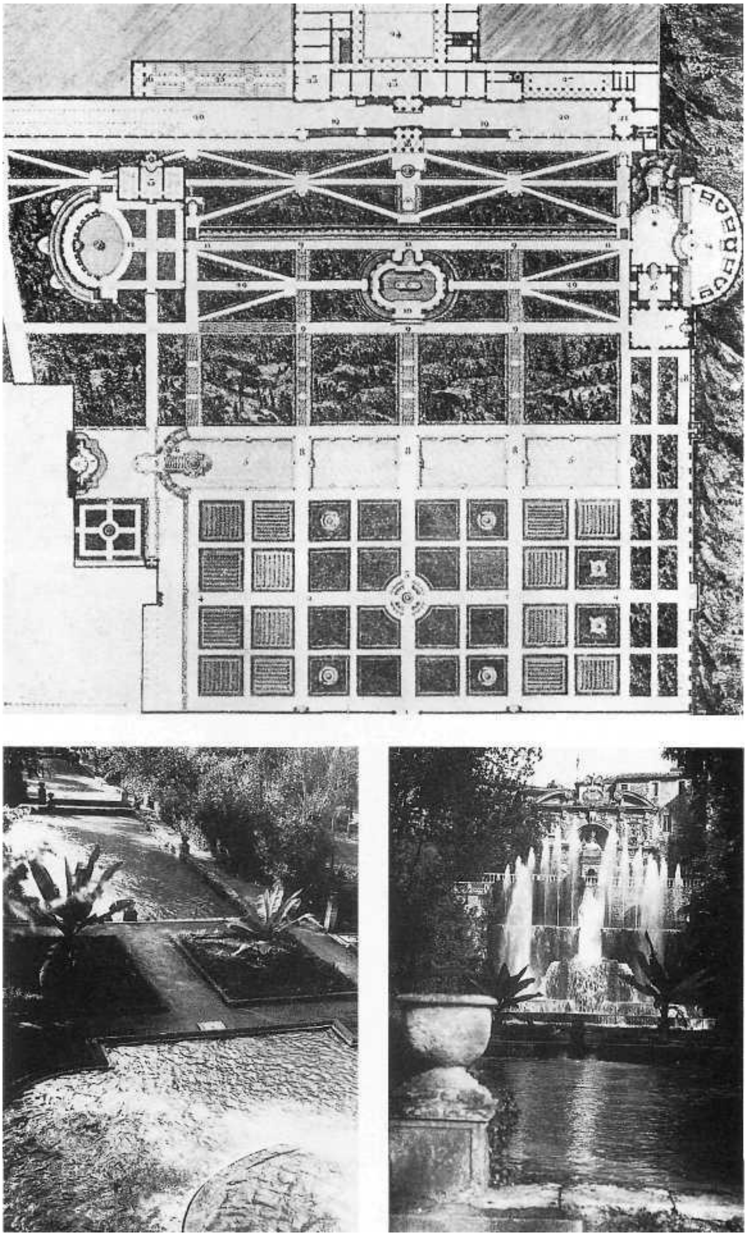
### *ha villa de Este en Tívoli*

El cardenal Ippolito d'Este, convertido en 1550 en gobernador de Tívoli, comenzó la construcción de esta magnífica villa en un lugar con agua abundante y que dominaba un extenso panorama. Se tuvieron que hacer obras de gran envergadura para organizar la fuerte pendiente y para canalizar en conducciones las aguas del río Aniene; el cardenal Luigi d'Este prosiguió las obras y, después de algunos años de interrupción, el cardenal Alessandro d'Este las mandó terminar en 1605.

El arquitecto fue Pirro Ligorio, a quien se deben los jardines y casi todas las obras decorativas; el técnico hidráulico fue el romano Oliviero Olivieri, el fontanero más célebre de la época.

El terreno presenta una pendiente doble: una según el eje principal de la villa, y la otra a su izquierda. Todo el lado izquierdo se abre al valle con una vista panorámica de la campiña romana.

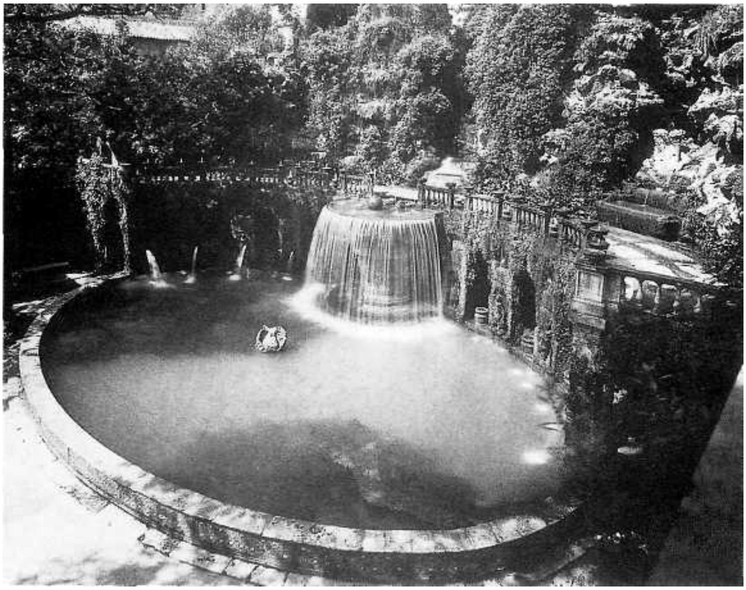
En conformidad con las particularidades del terreno y de las vistas del paisaje, Ligorio marcó una directriz principal determinada por la posición de la villa situada en lo alto, y una serie de directrices transversales; luego organizó la parte llana de abajo. Transformó la ladera en formas regulares mediante rampas y paseos, e interpuso entre ella y el jardín llano una banda de cuatro estanques rectangulares. A lo largo de las directrices así establecidas, distribuyó fuentes y obras decorativas, y creó todo un conjunto de telones de fondo para las vistas principales, con una riqueza en el empleo del agua que no tiene parangón en ningún otro jardín de la época (figura 4.21).



4.21. *Tívoli, Villa de Este: a la derecha, planta del conjunto, según Perder y Fontaine; abajo, estanques de la terraza inferior (izquierda) y fuente del Órgano (derecha).*

El terreno llano, en la parte baja, está recorrido por paseos rectilíneos y dividido en compartimentos regulares; al final de él, los cuatro estanques alineados tienen como fondo la gran 'cascada del Órgano', denominada así porque está provista de dispositivos musicales accionados por el agua. Siguiendo el eje visual principal se encuentra primero la 'fuente de la Girándula', el 'paseo de las Fuentecillas' y después la 'fuente del Vaso Grande'. El 'paseo de las Fuentecillas' tiene como telones de fondo, a la izquierda, la





4.22. *Ttvoli, Villa de Este: a la izquierda, vista del paseo de las Cien Fuentecillas; debajo, vista de la fuente del Óvalo.*

'fuente del Óvalo' o 'de la Sibila' (figura 4.22), y a la derecha, la llamada 'pequeña Roma', con reproducciones a escala de antiguos edificios romanos.

Por todas partes hay innumerables fuentes y motivos acuáticos. El agua es precisamente el elemento dominante y aparece en cualquier forma decorativa imaginable, con una abundancia que hace de este jardín casi un único y enorme órgano rugiente.

Los elementos arbóreos y las plantaciones desempeñan un papel secundario; incluyen grupos bien distribuidos de cipreses añosos y tupidas cortinas de arbustos perennes, que con su masa

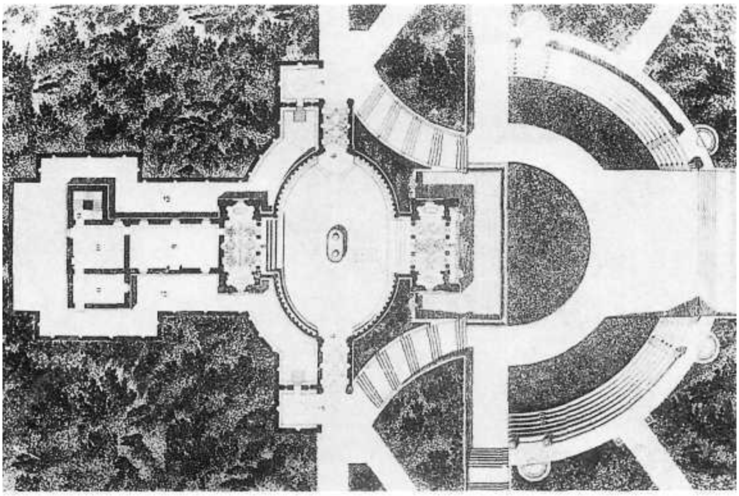
compacta de follaje oscuro contribuyen a hacer aún más vivo el efecto producido por el agua.

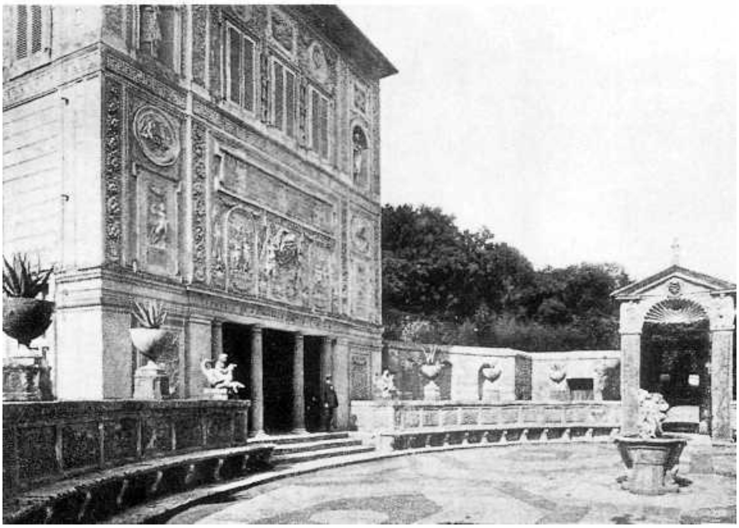
Este jardín -aunque de menor pureza si lo comparamos con otras realizaciones coetáneas de Vignola- representa, con todo, un tipo único en su género y también una meta a la que todo el siglo había aspirado. Así pues, hemos de considerar a Ligorio, al igual que a Vignola, como uno de los creadores del jardín italiano del Renacimiento.

## *Otras villas de Roma*

Al propio Ligorio se debe la organización de la villa Pía en los jardines del Vaticano, llevada a término por el papa Pío iv en 15 61 (figura 4.23). El artista, al igual que en la villa de Este, dio prueba

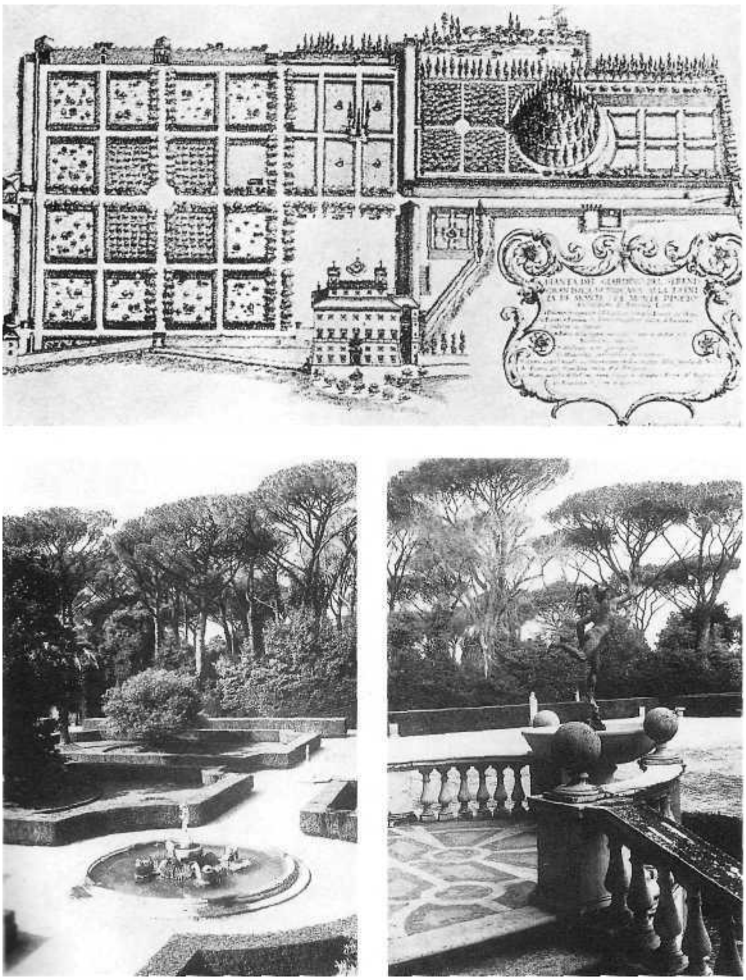
4.23. *Roma, Ciudad del Vaticano, Villa Pía: planta según Perder y Fontaine, y vista del patio con el casino.*





de su vigorosa fantasía haciendo realidad una idea totalmente original. Formando una composición armónica, creó un grupo de pequeños edificios de jardín, como el casino y algunos pabellones, en torno a un patio elíptico al que dio el carácter de un gran vestíbulo al aire libre rodeado de árboles. Dispuso además un elegante motivo a base de escalinatas curvilíneas para superar la suave pendiente de entrada, y reordenó de manera adecuada los jardines que existían alrededor.

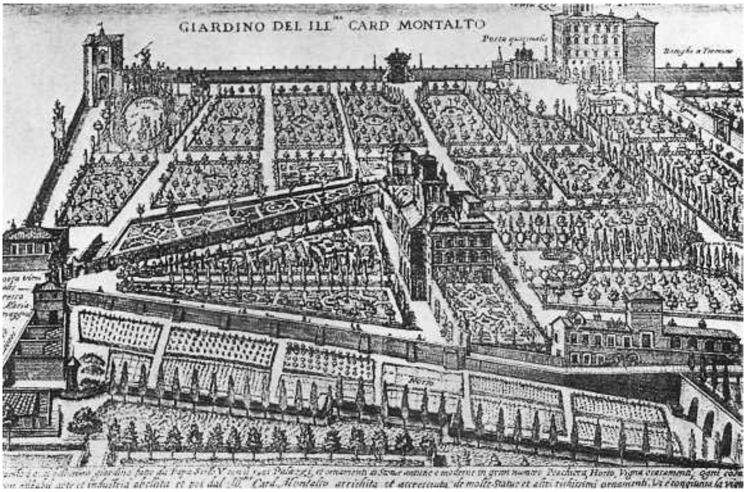
Casi simultáneamente (1551-1574), Annibale Lippi creaba la villa Médicis, encargada por el cardenal Ricci y completada después por el cardenal Fernando de Médicis.[51]* Los jardines se repartieron en dos terrazas, de las cuales la más alta -que todavía existe-, a la derecha, tenía un montículo escalonado, plantado con tres órdenes de cipreses y coronado en la cumbre por un templete circular a modo de observatorio (figura 4.24). Estuvo adornada con muchas estatuas antiguas, que luego pasaron en gran

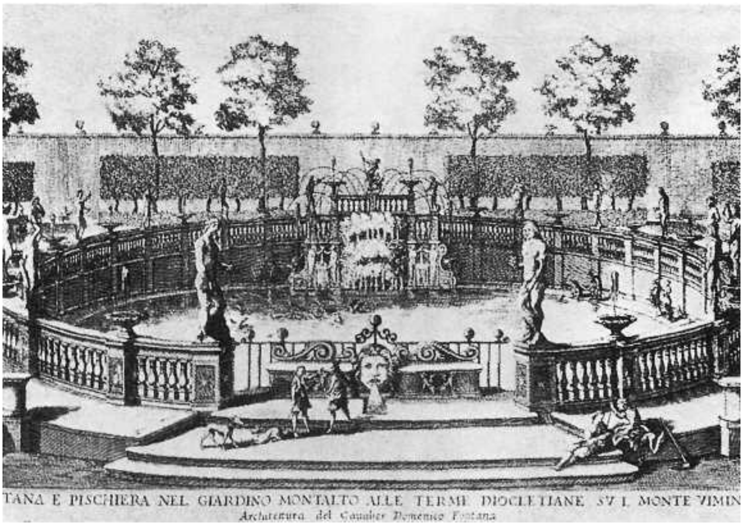


4.24. *Roma, Villa Médicis: a la izquierda, planta del conjunto, según Falda (de* I giardini di Roma); *abajo, detalles del jardín de cuadros bajos (izquierda) y de la fuente de Mercurio en la escalinata de la casa (derecha).*

* Esta fase contó con la intervención de Bartolomeo Ammannati, que transformó la casa y los jardines entre 1576 y 1580.

4.25. *Roma, Villa Moltalto, según Falda: vista general (de* I giardini di Roma) *y fuente con acuario (de* Le fontane di Roma).



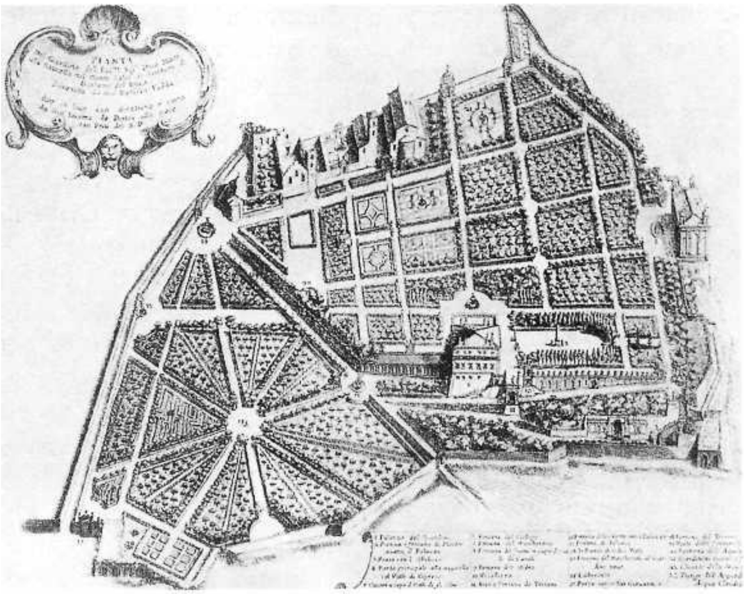

TANA *t* PI.SCMIEHA NEI. GÍARWNO MON rAMWAi.u'. II:I;MI moavijAKH sv r. MONTE VIMIN

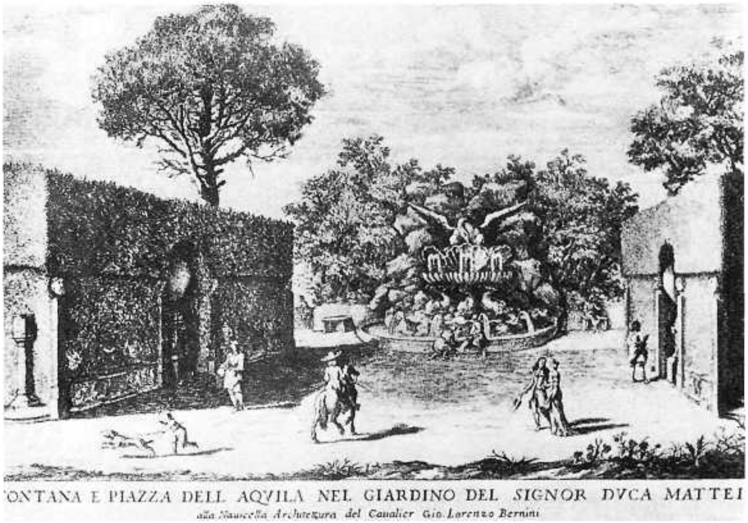
parte a las colecciones de los Médicis. Actualmente está bastante alterada, pero en algunas partes conserva casi íntegro el carácter del siglo xvi.

Otros grandes jardines de la época fueron la villa Montalto y la villa Mattei, ambas desaparecidas y que sólo conocemos gracias a los grabados de Giovan Battista Falda.

La villa Montalto fue comenzada en 1576 por el futuro papa Sixto v, entre las Termas de Diocleciano y Santa María la Mayor, según diseños de Domenico Fontana; fue famosa por sus paseos con cipreses y por la rica ornamentación (figura 4.Z5).

La villa Mattei, junto a la iglesia de la Navicella, fue comenzada en 1581 según diseños de Giacomo del Duca (figura 4.2.6); tenía unas magníficas composiciones, entre ellas un hipódromo terminado en un teatro y adornado por un obelisco que aún existe.





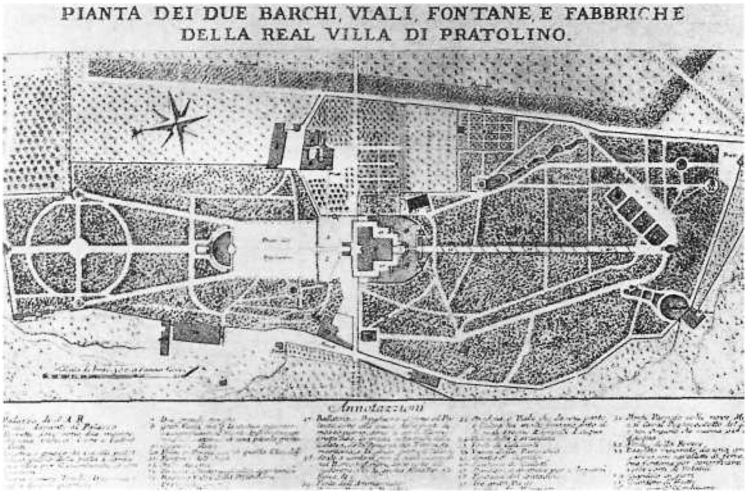

4.26. *Roma, Villa Mattei, según Falda: planta (de* I giardini di Roma), *y plazoleta con fuente (de* Le fontane di Roma).

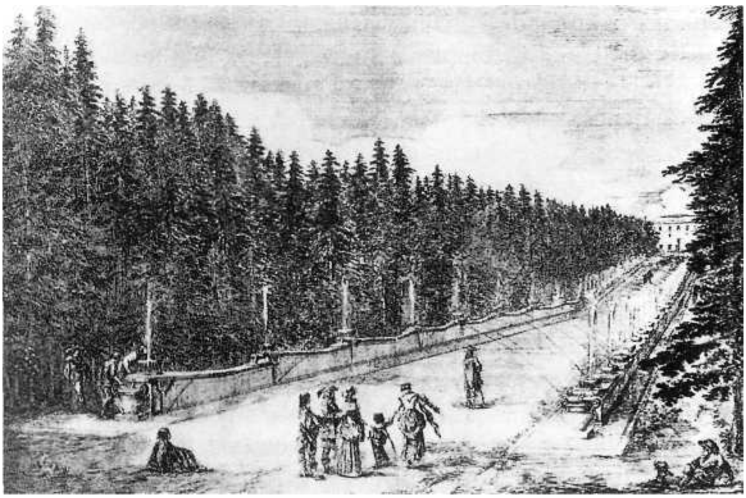
### *La villa de Pratolino*

Situada en las cercanías de Florencia, esta villa, encargada por Francisco de Médicis a partir de unos diseños de Bernardo Buontalenti, se construyó entre i568yi58i.El edificio estaba situado en la divisoria de una colina y los jardines se extendían sobre dos laderas cubiertas por un bosque de abetos, una orientada al mediodía y la otra al septentrión, a lo largo de un único eje (figura 4.27). La villa se levantaba sobre una terraza, bajo la cual se habían excavado las seis famosísimas grutas, realizadas con ingeniosos mecanismos hidráulicos que producían efectos acústicos y

de movimiento. A lo largo de la pendiente meridional descendía la gran avenida de las fuentes, cuyos surtidores formaban una especie de 'pérgola de agua', y que tenía como fondo otra gran fuente; a los lados se habían dispuesto viveros, estanques con peces y fuentes con estatuas. En la ladera norte había un gran prado rectangular, adornado con estatuas en nichos de vegetación, y al fondo estaba la colosal estatua del Apenino, obra de Giambologna, con un estanque semicircular delante; ahí comenzaba un trazado en forma de tridente con paseos cortados en el bosque.

Tras un periodo de gran esplendor, estos jardines quedaron después bastante olvidados y buena parte de sus estatuas fueron a enriquecer la decoración del jardín de Bóboli. Actualmente no queda casi nada, salvo unas cuantas trazas dispersas y la estatua del Apenino. No obstante, disponemos de una documentación iconográfica completa, debida a Sgrilli, que nos permite asignar a



4.2.7. *Florencia, Villa de Pratolino: a la derecha, planta de conjunto; debajo, vista de la avenida de las fuentes, según Sgrilli.*

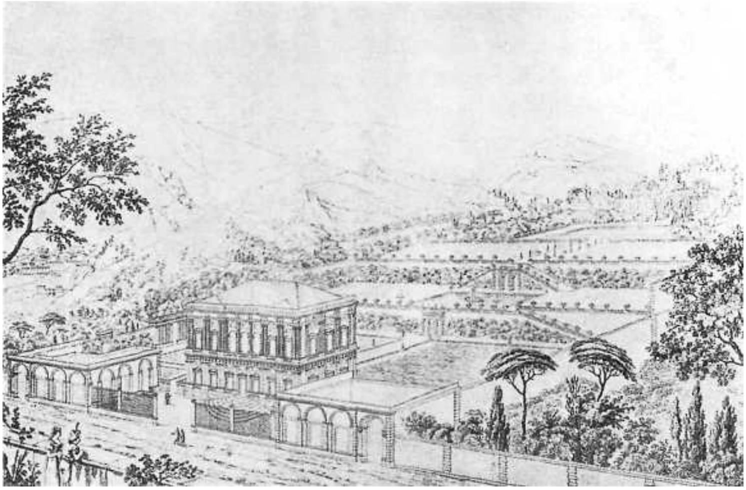
estos jardines un lugar destacado en la historia de este arte, en virtud de la aparición en ellos de formas originales que tendrán su desarrollo en el siglo siguiente. Algunas singularidades de interés son la presencia de un bosque dentro del cual se han distribuido las distintas partes del jardín, el trazado de los paseos en forma de tridente, el uso del prado en la plazoleta de las estatuas -que más adelante será imitado en Bóboli- y, en conjunto, una concepción más libre con respecto a los esquemas renacentistas.

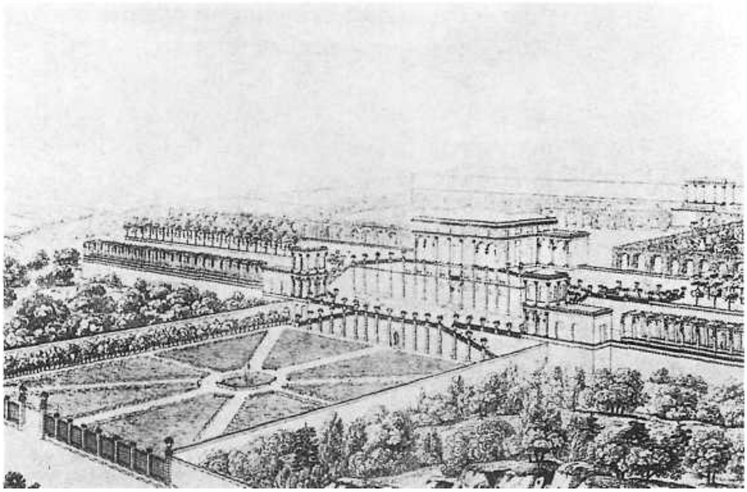
### *Villas de Genova*

El jardín del siglo xvi, madurado en las realizaciones romanas y florentinas, tuvo un desarrollo fecundo especialmente en Genova y sus alrededores. Esta forma artística encontró aquí unas condiciones favorables, tanto por el entorno natural -caracterizado por terrenos escarpados abiertos al mar y con extensas vistas panorámicas- como por la coincidencia con un excepcional periodo de florecimiento económico y de fervor constructivo de la ciudad. Arquitectos de gran valía y talento, como Alessi y Lurago, supieron transformar estas circunstancias en manifestaciones artísticas destacadas y originales, con palacios, suntuosas villas y grandes jardines. Hay que atribuir a Lurago el mérito de haber establecido el tipo genovés de palacio urbano, extrayendo de los recursos de los terrenos abruptos la solución más adecuada al entorno y a las demandas del momento. En el palacio Doria-Tursi se hace realidad esa feliz composición entre patio, escalera y jardín que será adoptada después en todas las construcciones similares de Genova. Lurago establece el plano del patio por encima del nivel de la calle y desarrolla, al fondo del propio patio, el tema de las escaleras al aire libre con amplias logias abiertas, dejando libre la vista sobre la ladera situada detrás, que está organizada como un jardín. Este jardín, más que cumplir una función de simple telón de fondo, se entiende así como elemento integrante de una composición más rica y compleja, que refleja ya una intención primordialmente escenográfica.

En las villas, Galeazzo Alessi desarrolló el tema del jardín con una grandiosidad romana y con formas límpidas y austeras. Construyó un grupo de ellas entre 15 50 y 1590: la villa Imperiale, la villa de las Peschiere, la villa Scassi y la villa Sauli. Los mayores jardines fueron los de la villa Imperiale, ya desaparecidos, y los de la villa Scassi, en parte destruidos.

Aun asumiendo sin transgredirlo el procedimiento compositivo renacentista, Alessi atenúa la preeminencia del elemento arquitectónico y otorga mayor importancia a las masas arbóreas y a las superficies planas. El tipo de villa que creó se caracteriza por el amplio uso de logias, de patios porticados y de pérgolas con columnas (figura 4.28).





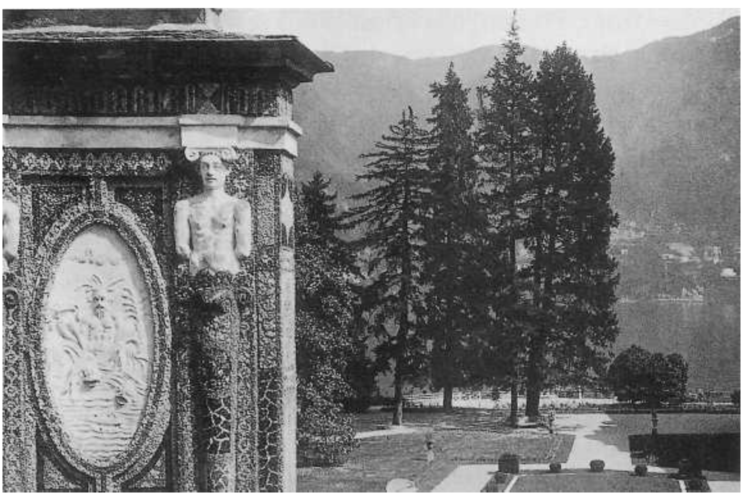
4.28. *Villas de Genova: Sampierdarena, Villa Impértale (derecha); y Sestri, Villa Spinola (abajo); ambas según Gauthier.*

## *Jardines de la Italia septentrional*

En la región de Lombardía, los emplazamientos preferidos para las villas eran los que se hallaban junto a los lagos. La villa de Este en Cernobbio, situada a orillas del lago de Como y construida en 1568 según los diseños de Pellegrino Tibaldi, es el ejemplo más conocido. Aunque fue sustancialmente alterada en los siglos posteriores, sus jardines todavía conservan su impronta original en el majestuoso paseo de cipreses con la cadena de agua y las grutas (figura 4.29).

En Verona, el jardín Giusti, creado en 1580, se extiende sobre una pendiente que domina el río Adigio y el panorama de la ciudad; recuerda la disposición de la villa de Este en Tívoli, pero conserva una fisonomía propia que deriva de una atmósfera de noble sencillez (figura 4.30).





4.29. *Cernobbio, Villa de Este: vistas hacia la cadena de agua (arriba) y hacia el lago (izquierda).*



4.30. *Verona, Jardín Giusti: vista de conjunto.*

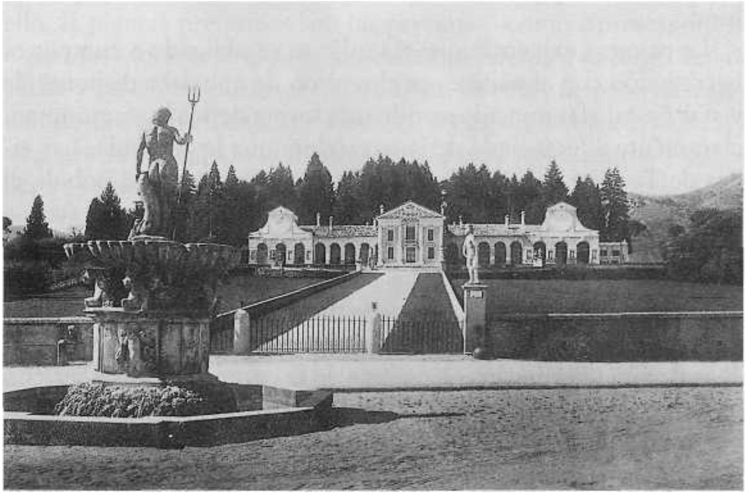
Con los jardines de las regiones que forman la llanura del Po nos alejamos bastante del tipo romano-florentino, todo él orden, claridad y riqueza plástica. En los terrenos llanos faltan realmente las ocasiones para la creación de terrazas, escalinatas, anfiteatros, cascadas y cadenas de agua, y también se reducen o se anulan las posibilidades de enlazar con las vistas del paisaje. Ante la carencia de estos recursos naturales que habían originado el jardín renacentista en los terrenos abruptos de la Italia peninsular, todos los efectos habrían de obtenerse de la riqueza de la decoración superficial y de los elementos llanos, como explanadas, cuadros, fuentes, canales y estanques, y de la creación de los relieves apropiados a base de masas verdes y plantaciones de alto porte. Pero los artistas de la época no advirtieron siquiera vagamente estos requisitos, que habrían supuesto una profunda evolución de la concepción renacentista, plasmada en una nueva invención que compensara la escasez de las condiciones del entorno.

Este proceso de simplificación es más evidente en el Véneto, donde la villa conserva el carácter semirrústico de la granja agrícola. En efecto, en las villas vénetas el jardín queda reducido a una explanada limitada alrededor del edificio, tratada sin pretensiones junto a huertos y pomares. De la concepción romano-florentina queda solamente la implantación sobre un esquema axial y el empleo de grandes paseos arbolados.

Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, en sus tratados, explican con detenimiento los edificios de la villa y las dependencias para usos agrícolas, pero se limitan a dar tan sólo unas cuantas normas acerca de los jardines propiamente dichos.

Las villas de Trevigliano y de Vicenza, las situadas a orillas del río Brenta o sobre los montes Euganei, tuvieron en buena parte organizaciones semirrústicas, como puede deducirse de las pinturas venecianas de la época.

4.31. *Maser, Villa Bárbaro: vista del jardín desde la entrada.*



Solamente unas cuantas villas tuvieron jardines de importancia, y entre ellas destacan la villa Emo en Fanzolo y la villa Bárbaro en Maser. Los jardines de esta última, descritos por el propio Palladio, no presentan la magnificencia típica de los ejemplos romanos coetáneos, pero debieron de estar muy adornados; poco queda actualmente de su forma original (figura 4.31). La villa, situada a los pies de una pequeña colina, resalta sobre el verde oscuro de los árboles; en la parte trasera, apoyada sobre la ladera, está la bella gruta con forma de exedra, decorada en estuco por Alessandro Vittoria.

### *Características del jardín renacentista*

Nacido en un clima de magnificencia, el jardín del siglo xvi refleja el racionalismo humanista de la época, que afianza el dominio del hombre sobre el mundo sensible.

El hombre italiano del Renacimiento no se siente atraído hacia la naturaleza por un sentimiento elegiaco y, en consecuencia, no se siente incitado a acercarse a ella en busca de ciertos aspectos, como la espontaneidad, la mutabilidad y la singularidad. Se concibe el jardín como un espacio de residencia al aire libre, adecuado a la magnificencia de la casa y por tanto sometido, como ella, a una norma arquitectónica. La casa transmite sus ritmos al jardín mediante todo un conjunto de prolongaciones murales, terrazas, escalinatas y rampas, condicionando así tanto su función como su carácter.

En una concepción tal, los elementos naturales y arbóreos se consideran susceptibles de ser transformados en cualquier forma deseada, al igual que el resto de los materiales de construcción, y la ordenación del jardín emana de las mismas normas que disciplinan la construcción de fábrica: simetría, fugas perspectivas, concentración de las líneas visuales o colocación de telones de fondo.

La primera exigencia que el jardín se ve obligado a cumplir es la conexión con el paisaje, en el sentido de que debe disponer de vistas paisajistas aun adoptando una forma definida y autónoma, claramente diferenciada de la naturaleza que lo circunda. Las villas de Tívoli y Frascati dominan la campiña romana; Bóboli, el panorama de Florencia; y las villas de Genova se abren al mar.

Por regla general, el lugar elegido es una colina con pendientes a veces muy pronunciadas. La posición de las vistas del paisaje orienta la composición, que puede desarrollarse sobre una o más directrices; el eje principal afronta con decisión la pendiente y en él se engarzan todos los elementos de la composición. El terreno se modela con formas geométricas regulares, con terrazas y explanadas enlazadas entre sí mediante escalinatas y rampas; y ninguna parte se deja en sus condiciones naturales.

La villa suele ocupar un lugar en la parte alta, al final de la línea visual (villa de Este, Pratolino) o a media ladera (Caprarola, Bagnaia); presenta logias y pórticos que se asoman al jardín, y con frecuencia también alas laterales, como en las villas palladianas. Prolongaciones murales, escalinatas, gradas y parapetos se separan de la casa para establecer una conexión gradual entre la masa de fábrica y la masa de árboles. Algunas veces, esta función de conexión se realiza mediante patios porticados, como en algunas villas de Alessi.

Los paseos, siempre rectilíneos y ortogonales entre sí, compartimentan el jardín con determinismo geométrico y orientan las vistas hacia los puntos interesantes, donde elementos plásticos, fuentes y motivos decorativos, sabiamente ubicados, rompen la uniformidad de los trazados.

El agua no aparece nunca en su estado natural, sino siempre en formas artificiales, y se emplea con una exclusiva intención decorativa en sus posibilidades dinámicas de ascensión (surtidores) y caída (cascadas, fuentes). Sigue un recorrido rectilíneo: en su avance forma cascadas, cadenas de agua, fuentes y juegos varios, para alcanzar después, en las partes bajas, las superficies de remanso, representadas por pilas y estanques.

Una característica peculiar del jardín renacentista italiano es la preeminencia de los elementos de albañilería y piedra sobre los elementos arbóreos y vegetales, de modo que éstos aparecen casi siempre subordinados a los motivos arquitectónicos dominantes y recortados con formas rebuscadas. El resultado final es una composición cerrada, totalmente determinada, pero armónicamente organizada, en la que todos y cada uno de los espacios están definidos y nada se deja al azar.

Un jardín así concebido está obligado a acoger solamente las plantas que puedan contribuir al efecto arquitectónico del conjunto y que le aseguren un aspecto permanente y definitivo. Por ello, la plantas preferidas son las perennes -como cipreses, pinos o encinas-, que se disponen alineadas en hileras a lo largo de las calles y en las arboledas. Los arbustos, además de perennes, deben ser de follaje menudo y susceptibles de ser recortados en formas geométricas para constituir espaldares, setos, muros y paredes de vegetación; entre ellos se encuentran el tejo, el laurel, el boj y el mirto.

Las plantas de cítricos -cidros, limoneros y naranjos- aparecen con una función puramente ornamental, colocadas por lo general en macetas, a intervalos regulares, sobre pilastras y balaustres, en lugar de flores.

En realidad, las flores y las plantas pequeñas no tienen cabida en este tipo de jardín; no podrían aportar ninguna contribución apreciable a su mesurado efecto cromático de conjunto, basado esencialmente en los tonos de las masas arbóreas -desde el verde

profundo de las encinas al verde tierno de los cítricos-, contra los que resaltan las cálidas veladuras de la piedra y el mármol. La luz violenta del cielo italiano y las cadencias geométricas de un jardín fundamentalmente arquitectónico no soportarían bien la presencia de colores vivos, que podrían generar confusión y disgusto, especialmente en presencia de una rica decoración plástica y escultórica.

Por todo ello, en el jardín renacentista las flores no se emplean como elemento decorativo, sino que, consideradas en su valor intrínseco y exclusivo, se reúnen en un recinto propio que toma el nombre de 'jardín secreto', ubicado en las cercanías de la casa y separado del jardín propiamente dicho. El único intento de introducir las flores en el jardín fue el de Vignola en Caprarola, pero constituye un ejemplo aislado que no tuvo continuación alguna.

Nunca faltaron en el jardín italiano curiosidades y juegos, que constituían elementos de atracción no siempre juzgados de buen gusto. Sin embargo, su presencia no representaba una contribución artística concreta. Fueron habituales los juegos de agua por sorpresa, que activaban de improviso los surtidores al paso del visitante incauto. Se usaron igualmente efectos de movimiento con autómatas y figuras, así como efectos acústicos variados e ingeniosos que culminaron en los grandes órganos hidráulicos, como el de la villa de Este en Tívoli.

También los laberintos se consideraron como elementos de atracción; al principio fueron pequeños, sencillos y de diseño geométrico, pero luego llegaron a ser grandes y complejos. En general se hacían con setos altos y recortados, y tenían una glorieta en el centro, donde se levantaba una pirámide, una torre, una columna o un árbol grande.

## El siglo XVII

Al igual que la arquitectura, el jardín italiano del siglo XVII debe considerarse como el resultado de un desarrollo lógico y natural de los principios renacentistas, traducidos según el gusto y las aspiraciones del momento.

En efecto, el siglo XVII acepta los procedimientos del siglo XVI y el jardín se concibe aún como una composición de arquitectura, disciplinada por normas de equilibrio, de simetría y de perfección; pero esa concepción se ve animada con efectos pintorescos y escenográficos.

Por lo que respecta a los elementos de fábrica y a la distribución ordenada de las distintas partes, la implantación no sufre cambios sustanciales, salvo una mayor extensión y la tendencia del jardín a transmutarse en parque. No obstante, aunque la regla arquitectónica ejerce un poder soberano, también aparece

animada por una búsqueda de movimiento tendente a atenuar el rígido esquematismo implícito en las obras del siglo XVI, con el fin de hacer la composición más articulada y más rica en valores plásticos. Y todo ello se pone de manifiesto con el empleo más libre de grandes curvas de amplia envergadura y de trazados siempre regulares y rectilíneos, pero desvinculados de ese criterio simplista de la ortogonalidad que el siglo xvi había adoptado casi sin transgresión alguna.

Y estas innovaciones -relativas tanto a las partes construidas como al esquema general- afectan también a los elementos arbóreos y vegetales. A las masas verdes se les otorga mayor importancia, y aparecen menos subordinadas a las partes arquitectónicas y no constreñidas sistemáticamente en formas regulares. Se acentúa, pues, un proceso ya en marcha que, reaccionando a los excesos del arte topiaria del siglo xv, había inducido a los artistas del Renacimiento a un tratamiento más mesurado y respetuoso de la materia vegetal, empleándola solamente en formas geométricas y no en formas de mero carácter imitativo.

La composición general, desvinculada del simple juego de la estereotomía de masas y volúmenes, tiende a atenuar los contrastes violentos entre superficies planas mediante la búsqueda de un claroscuro con efectos de suavidad y delicadeza. Dejados crecer a su ritmo natural, los grupos de árboles, plantados en tupidas cortinas, forman un bosque y llevan a cabo una fusión natural y gradual entre el jardín y el paisaje circundante.

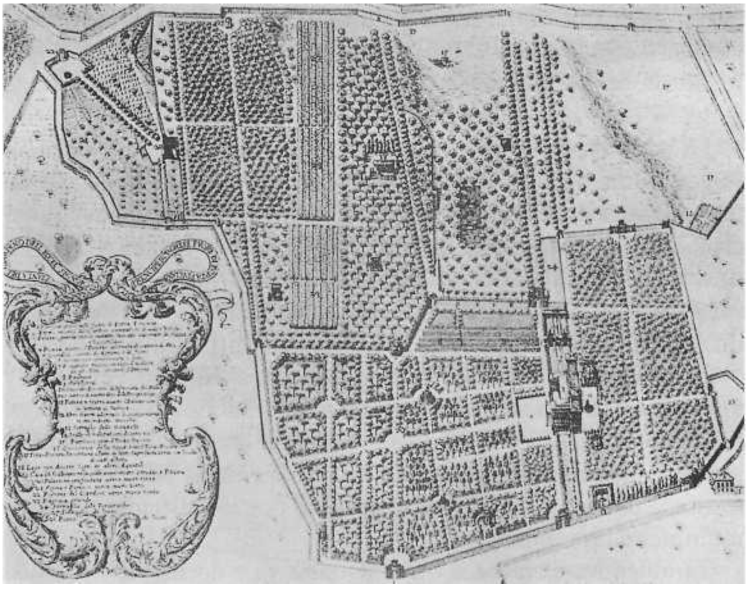
El criterio del siglo xvi acerca de la conexión con el paisaje aparece así superado por una concepción más amplia, que mientras hace al paisaje partícipe directo en la composición del conjunto, multiplica el juego de las vistas: las vistas perspectivas lineales y definidas tienden a sustituirse por un sistema de vistas múltiples e indefinidas.

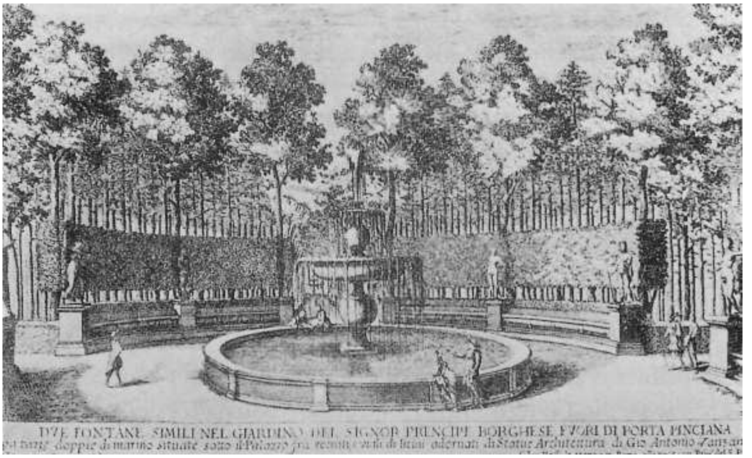
También los elementos ornamentales y de decoración plástica reflejan el nuevo gusto pictórico: se liman los ángulos, se evitan las formas geométricas demasiados nítidas y rigurosas, y se prefieren líneas de contorno inciertas que tiendan a disolverse en formas naturales. En las fuentes aparece el género rústico con rocallas; las tazas y los estanques pierden a menudo las tradicionales formas geométricas; los ninfeos alcanzan grandes dimensiones y, con las cadenas de agua convertidas en una sucesión de cascadas, componen los 'teatros de agua', que constituyen una auténtica invención escenográfica de la jardinería del siglo xvn.

### *Villas de Roma*

Las primeras manifestaciones concretas del gusto barroco en el arte del jardín tuvieron lugar en Roma y la región del Lazio, con villas grandes y suntuosas.

La villa Pinciana -que en 1605 pasó a manos del cardenal Scipione Borghese- fue proyectada por Giovanni Vasanzio, que construyó también el casino (figura 4.32). Casi terminada en 1619, constaba de tres partes. La primera, más adornada, se extendía delante de la villa, precedida por una plazoleta rodeada de balaustradas (figura 4.33). La segunda, detrás del casino, tenía una plazoleta rectangular delimitada por espaldares bajos, con cipreses a modo de columnas y con estatuas; en el centro estaba la fuente octogonal de Narciso; a los lados del casino había dos jardines secretos; y hacia la tramontana estaba el teatro, formado por un semicírculo de laureles con asientos y estatuas. La tercera parte, muy extensa, tenía un aspecto rústico y natural, y posteriormente fue transformada en un parque paisajista.





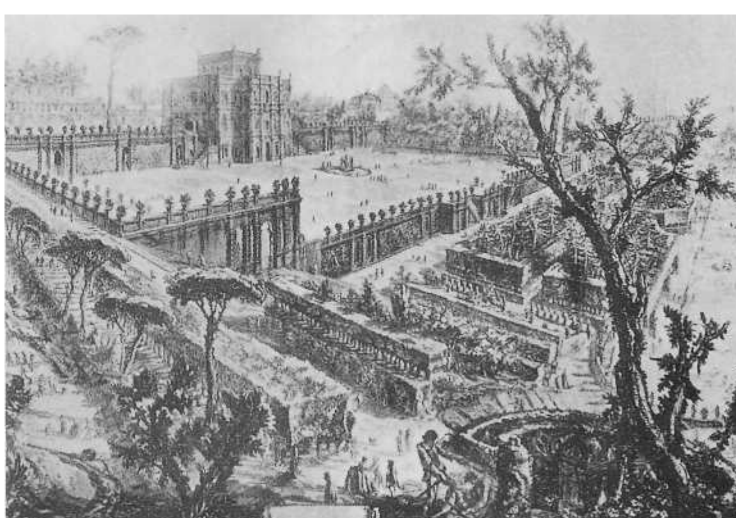

4.32. *Roma, Villa Borghese, según Falda: planta del conjunto (de* I giardini di Roma) *y una fuente* (de Le fontane di Roma).

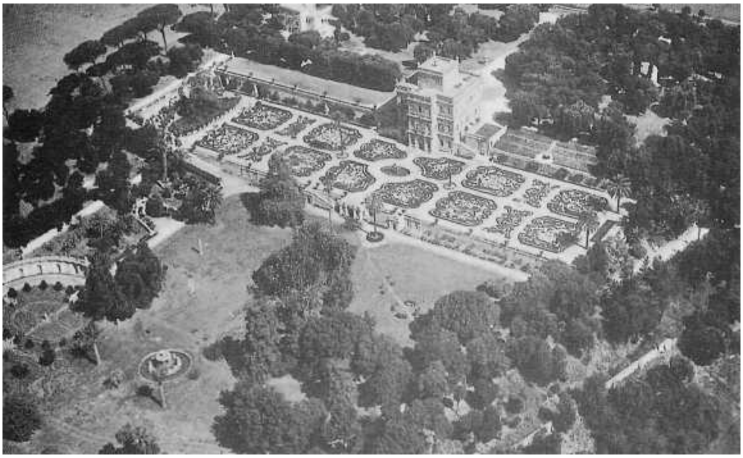
4.33. *Roma, Villa Borghese: vista de la plazoleta situada delante de la villa.*



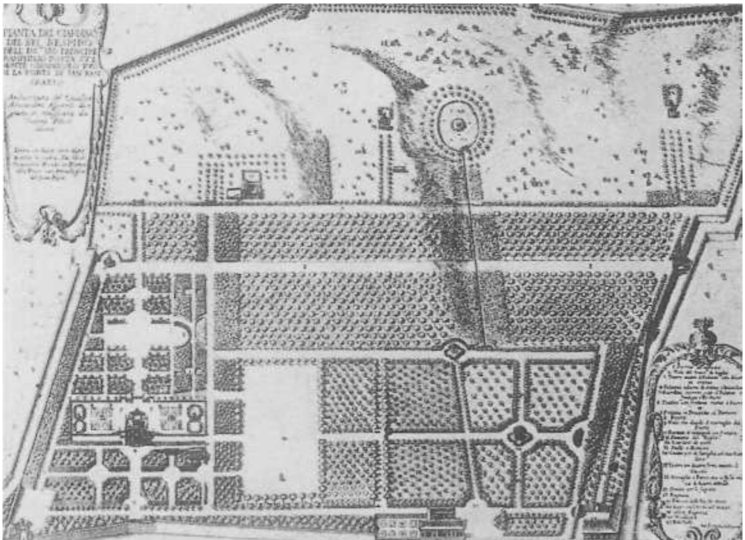
La villa Doria-Pamphili fue construida poco después de 1644 por el cardenal Camillo Pamphili según los diseños de Alessandro Algardi, que trazó también los jardines. Al igual que en los de la villa Borghese, también en estos jardines se distinguen tres partes. En las proximidades de la villa estaban situados los verdaderos jardines ornamentales, repartidos en dos amplias terrazas; y el tema dominante lo constituía una disposición 'en teatro' adosada al terraplén, con un muro de contención articulado con pilastras, nichos y balaustradas. Un grabado de Piranesi (figura 4.34) nos ofrece una idea exacta del efecto escenográfico y grandioso de

4.34. *Roma, Villa Doria-Pamphili: grabado de Piranesi.*









4.35. *Roma, Villa Doria-Pamphili: a la izquierda, vista aérea del jardín posterior; en el centro, detalle de la fuente rústica; a pie de página, planta del conjunto, según Falda (de* I giardini di Roma).

este conjunto de jardines, con la visión de la villa y de los trazados anejos de la parte posterior. Delante de la villa había una composición a base de arboledas recortadas o 'bosquetes'* y setos altos; a la izquierda se extendía un jardín más sencillo, caracterizado por contener un espacioso prado (200 x 100 metros), delimitado por arboledas regulares y salpicado de fuentes, y detrás de éste se levantaba el famoso 'pinar'. Más allá del pinar comenzaba el tercer sector del conjunto, de carácter rústico, llamado *serraglio* o 'parque de fieras' y destinado a la caza.

En el límite del pinar surgía una gran fuente en cascada, existente aún, de factura rústica y de un efecto bastante sugestivo; de esta fuente partía un canal que alimentaba un pequeño lago con isla, situado en medio del parque de fieras.

Con sus nueve kilómetros de perímetro, este parque es el más grande de Roma y, aunque ha sido profundamente alterado en época reciente, es el que mejor resume la concepción de la gran villa suburbana romana en el siglo xvn (figura 4.35). Como en el caso de otras villas de Roma y el Lazio, la documentación iconográfica que nos ha legado Falda permite un conocimiento exacto de la implantación general y de sus componentes.

La villa Ludovisi, en el monte Pincio, constaba inicialmente de un pequeño casino con modestos jardines; entre I6ZI y 1623, el cardenal Ludovico Ludovisi, sobrino de Gregorio xv, levantó un nuevo casino con jardines bastante ricos y extensos diseñados por Domenico Zampieri 'Domenichino'. El tema principal de estos jardines lo constituía un original bosquete laberíntico adornado con estatuas y colocado a eje con la villa. Otro componente interesante era 'la fuente del bosque', de forma circular, encerrada por una doble fila de árboles y circundada por un hemiciclo de fábrica interrumpido por portales.

Estos jardines fueron destruidos en el siglo xix para hacer sitio a nuevos edificios, y de ellos no queda más que un obelisco ahora colocado en lo alto de la escalinata de la Trinitá dei Monti.

La villa Sacchetti -levantada en las faldas del monte Mario por Pietro da Cortona hacia 1625, no completada del todo y después derrumbada- fue bastante admirada por el efecto fantástico de la disposición delantera, debido a la originalidad y riqueza del uso de motivos acuáticos y en especial de las famosas gradas de agua.

### *La villa Aldobrandini y otras villas de Frascati*

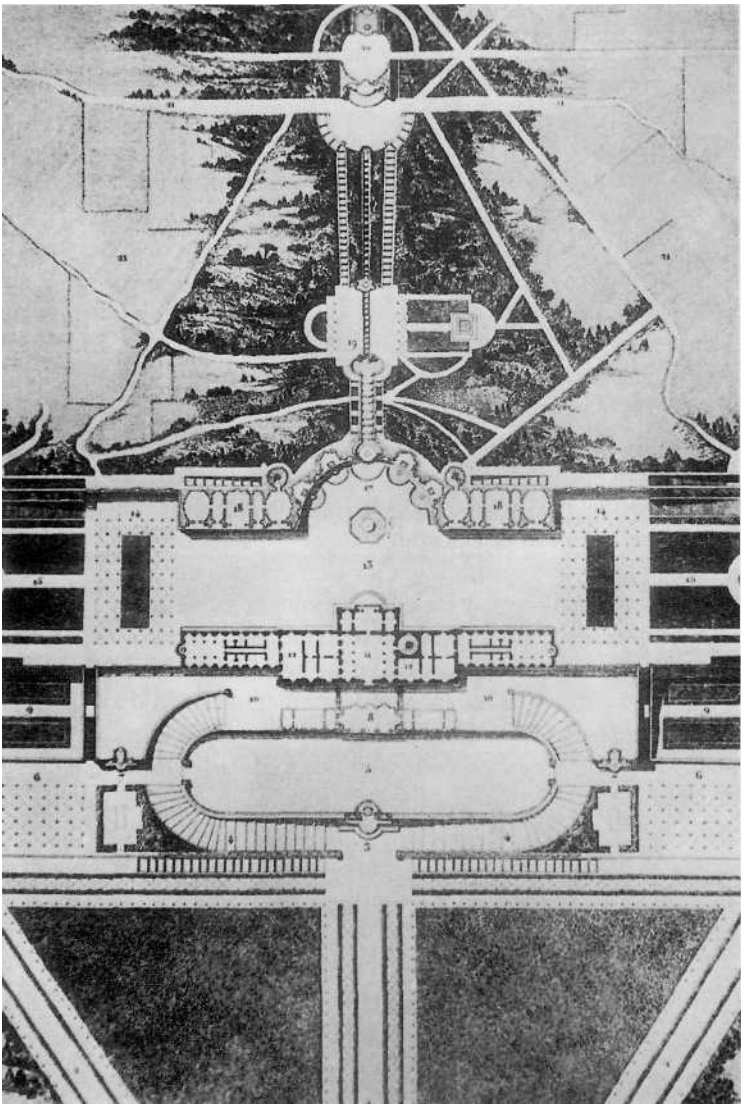
Más que en las grandes villas suburbanas de Roma, ya citadas, el arte de la jardinería de principios del siglo xvn hace realidad su ideal en la villa Aldobrandini de Frascati, que puede considerarse el modelo más completo de la época.

Las obras, comenzadas en 1602 por Giacomo della Porta, fueron continuadas después por Cario Maderno y llevadas a término

* Se llaman 'bosquetes' las arboledas que están distribuidas regularmente en cuadros delimitados por setos altos, formando así volúmenes vegetales.

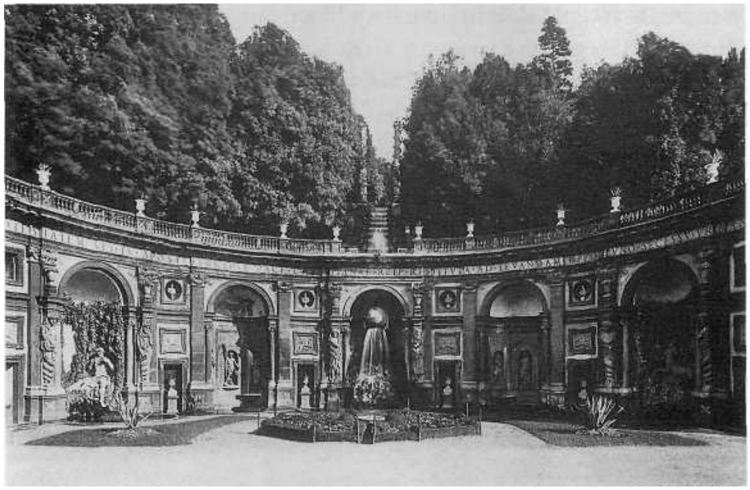
por Giovanni Fontana; Oliviero Olivieri, el fontanero de la villa de Este, se ocupó del agua.

El esquema de implantación general refleja su estricta procedencia de los modelos de Vignola: en efecto, la composición se desarrolla sobre un eje dominante que engarza los motivos principales y, al igual que en Caprarola, la villa se levanta en la parte media (figura 4.36). Igual de evidente resulta la traducción de la ordenación renacentista a los términos plásticos barrocos, así como la evolución de los elementos de la jardinería. En la parte delantera, el trazado en tridente de los paseos de acceso y, después, las rampas escalonadas, modeladas en amplias curvas, indican una composición libre, no constreñida ya por rígidos para-



4.36. *Frascati, Villa Aldobrandini: planimetría general según Perder y Fontaine.*

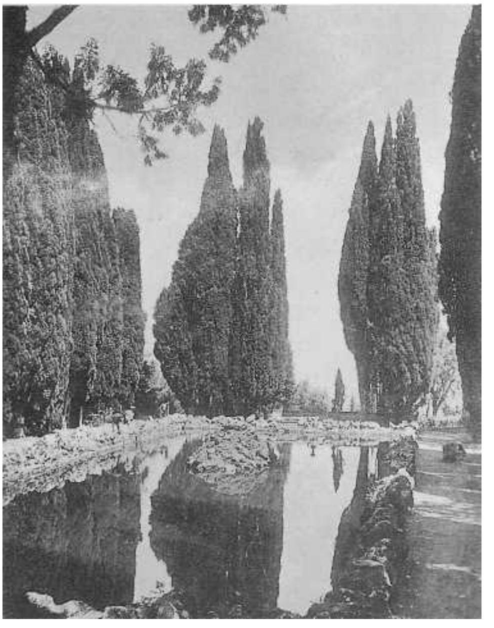
4.37. *Frascati, Villa Aldobrandini: vistas del teatro del agua (derecha) y de las fuentes del bosque (abajo).*





lelismos. Detrás de la villa se presenta el tema único y continuo de una escalera de agua, que desde los manantiales hasta el hemiciclo del 'teatro' se despliega en una veloz secuencia de fuentes, estanques, canales, pequeñas cascadas y gradas. Este motivo acuático se inserta directamente entre las arboledas tupidas sin elemento alguno de transición o delimitación, de manera que el bosque lo envuelve todo, haciendo partícipe del conjunto al paisaje circundante, ahora no excluido sino fundido en la visión total del parque.

La villa debe asimismo su celebridad al 'teatro de agua', que en este caso es el ejemplo más conocido y también el más grandioso; con forma de hemiciclo y sólidamente engarzado con la cadena de agua -de la que se alimenta- presenta en el eje la fuente de Atlas y luego, a los lados, nichos con estatuas amenizados con ingenios hidráulicos y musicales (figura 4.37).



4.40. *Frascati, Villa Falconieri: el lago rodeado de apreses.*

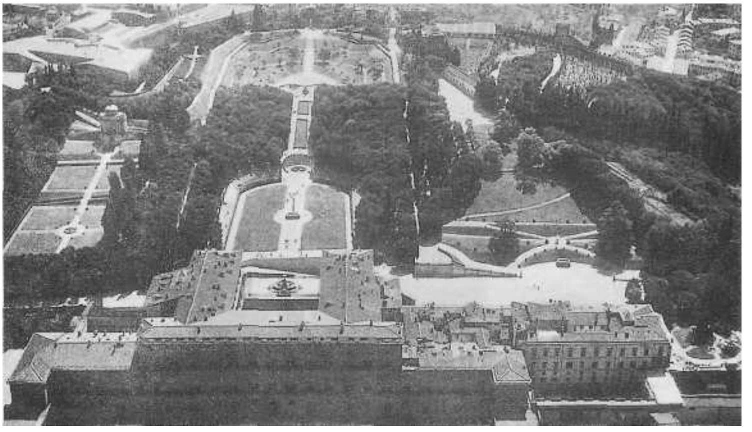
Entre las villas de Frascati modificadas en esta época hay que recordar la villa Lancelotti, por su encantador ninfeo, y la villa Falconieri, por algunos componentes particulares, como el sugestivo lago rectangular rodeado por vetustos cipreses (figura 4.40).

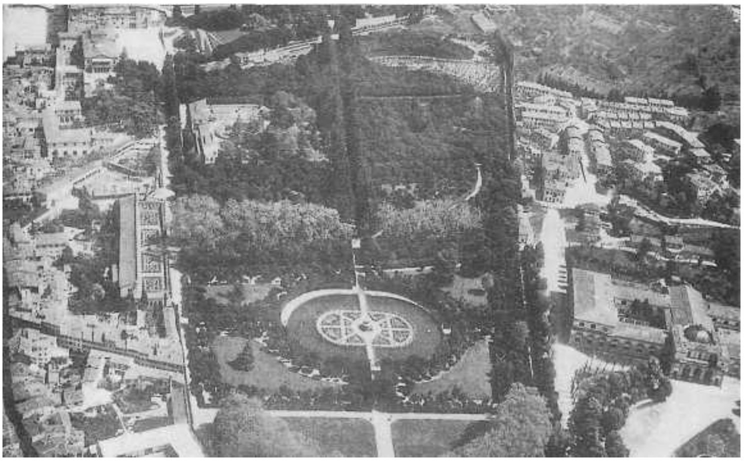
### *El jardín de Bóboli y las villas de Toscana*

La región de Toscana no tuvo una participación muy activa en esta época y permaneció casi ajena al movimiento barroco en la arquitectura, al igual que en la pintura. Sin embargo, en el arte del jardín no sólo mostró una clara aceptación del nuevo gusto, sino que aportó una notable contribución al completar algunas formas de la jardinería tales como el anfiteatro y el pequeño teatro de vegetación, que son auténticas invenciones del arte toscano. Los signos de esta evolución, evidentes ya en la villa de Pratolino, se plasmaron después en desarrollos fecundos tanto en Florencia, en el jardín de Bóboli, como en otros jardines surgidos durante el siglo xvn en esta región.

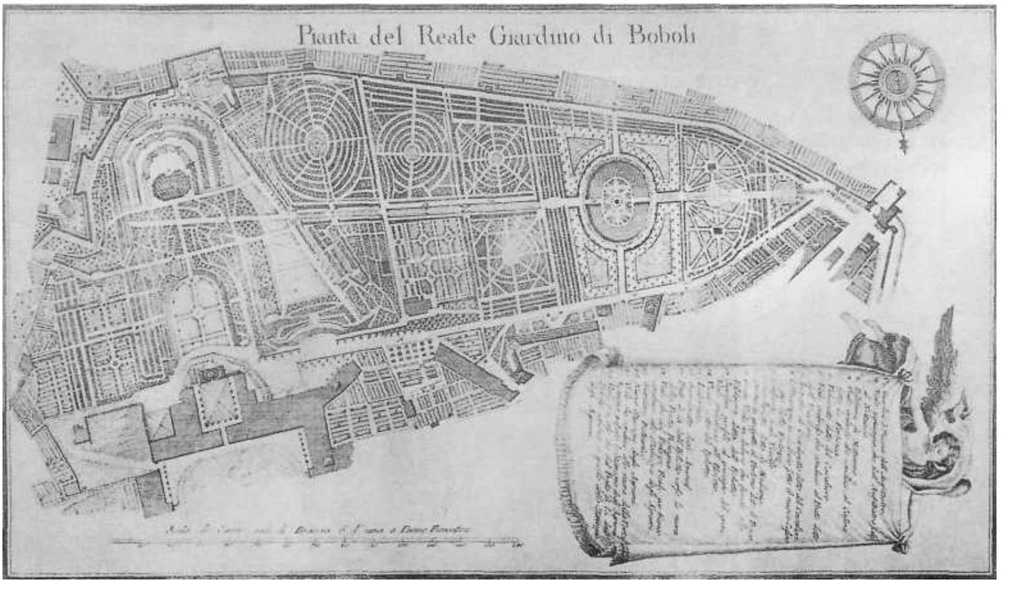
El jardín de Bóboli se comenzó en 1550 según diseños de Tribolo, y a la muerte de éste las obras fueron continuadas primero por Ammannati -que estaba construyendo el patio del palacio Pitti- y después por Buontalenti.

Inicialmente, el jardín se extendía desde el palacio hasta la cima de la colina situada enfrente, donde estaba el bastión de Miguel Ángel, ahora llamado 'jardín del Caballero'. El anfiteatro, por entonces todo de vegetación, constituía su principal motivo; al fondo había un estanque rectangular con una estatua que luego





4.41. *Florencia, Jardín de Bóboli: vistas aéreas del anfiteatro bada la colina del Caballero (izquierda) y de la Isla con los bosquetes (centro); abajo, la planta en el siglo XVII, según Soldini.*

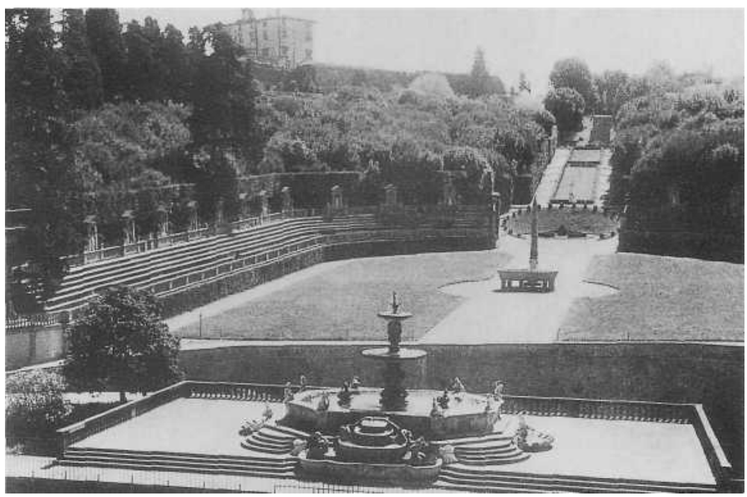


fue reemplazada por otra de Neptuno, y a la izquierda, al fondo de un prado, estaba situada la famosa gruta de Buontalenti.

El aspecto definitivo del jardín se alcanzó a principios del siglo XVII con la ampliación realizada hacia la puerta Romana por obra de Giulio y Alfonso Parigi (figuras 4.41). En esta época se trazó la gran avenida que, partiendo del fuerte Belvedere, llega hasta el estanque ovalado de la Isla, con la célebre fuente del Océano, obra de Giambologna. A ambos lados de la avenida se dispusieron bosquetes regulares; y a la izquierda, en la parte alta, un laberinto.

Simultáneamente se rehízo, en su mayor parte de albañilería, el anfiteatro, que adoptó de este modo una disposición permanente (figura 4.42). Con abundantes estatuas, traídas en parte de la villa de Pratolino, este jardín conserva casi íntegramente su carácter original; por el justo equilibrio entre vegetación y orna-

4.42. *Florencia, Jardín de Bóboli: vistas del anfiteatro (derecha) y la fuente de Neptuno (abajo).*

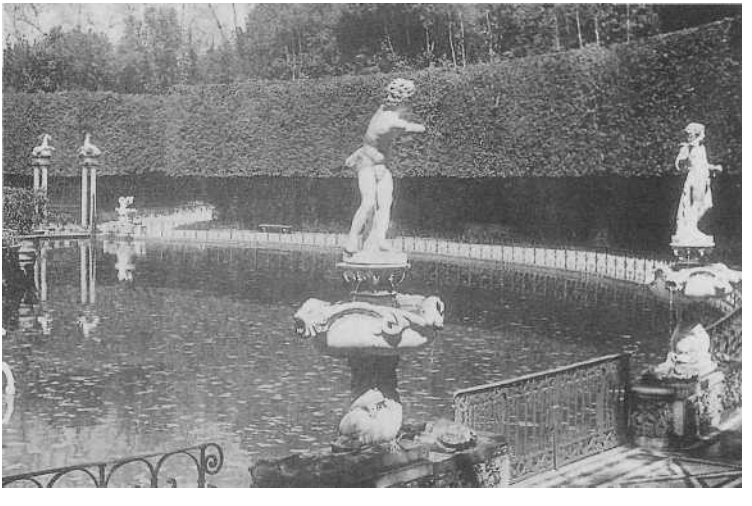




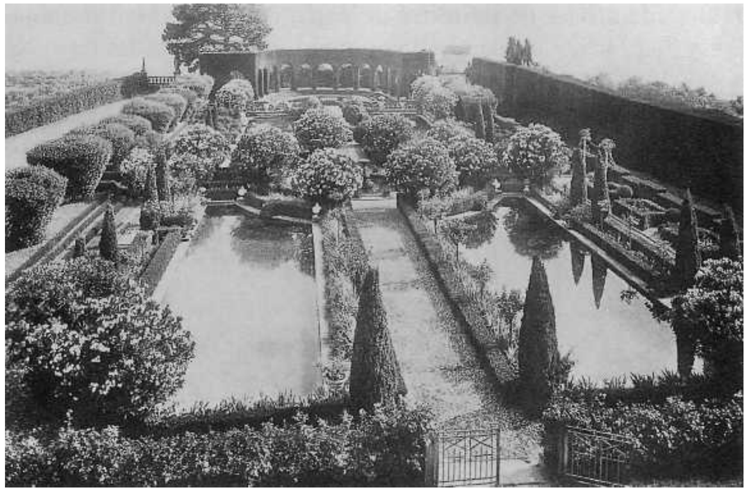
mentó, y por la feliz síntesis de naturaleza y arte, debe contarse entre las obras más logradas del arte del jardín de todos los tiempos. Su mayor valor emana de una exacta métrica espacial que no excede el módulo humano y que se refleja en las justas proporciones de los paseos y las explanadas, y en el adecuado empleo de la vegetación y la decoración.

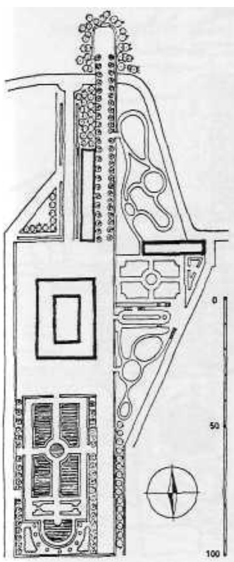
Además del anfiteatro, el componente más interesante lo constituye el recinto de la Isla, que puede considerarse la realización más evolucionada de tal motivo, aparecido por primera vez hacia finales del siglo xv en algunos jardines de los Médicis (figura 4.43). Se trata de una lámina de agua de forma ovalada, con el eje mayor de una longitud cercana a los 100 metros, dentro del cual sobresale un islote de la misma forma (60 X 40 metros) al que se accede por dos pasarelas; en medio del islote hay una gran pila rematada por la estatua del Océano, obra de Giambologna,

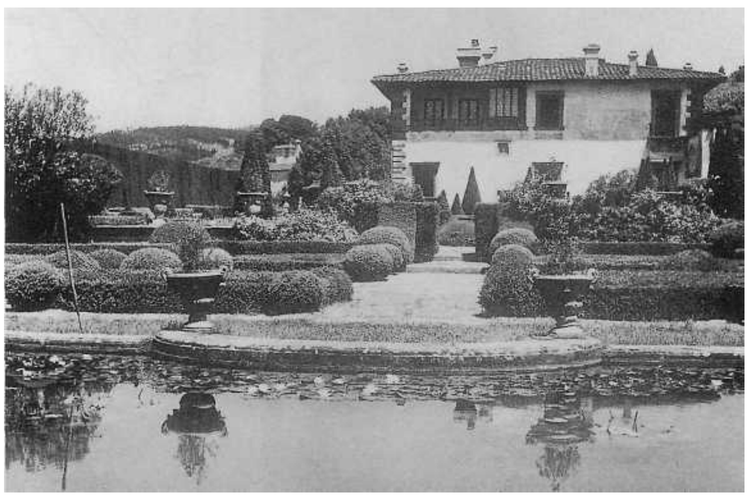




4.43. *Florencia, Jardín de Bóboli: vistas de la gran avenida (izquierda) y del estanque de la Isla (abajo).*





4.44. *Settignano, Villa Gamberaia: bajo estas líneas, planta del conjunto; a la derecha, vistas del jardín desde la villa (arriba) y de ésta desde el jardín (debajo).*

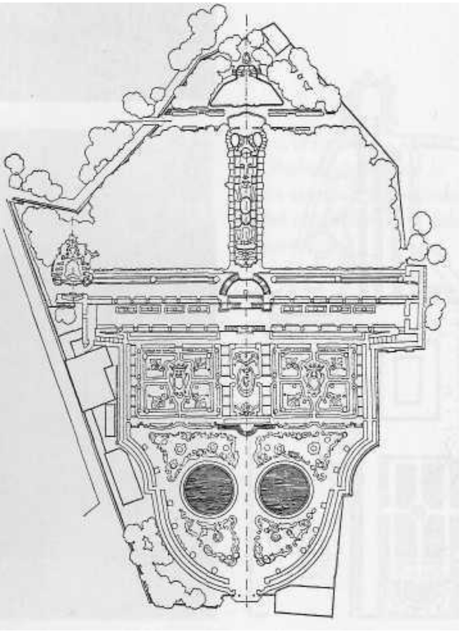
a la que rodean figuras más modestas que representan el Nilo, el Eufrates y el Ganges. La isla está rodeada por balaustradas, interrumpidas con regularidad para dar cabida a vasijas de terracota con plantas de cítricos. El contorno exterior del estanque está pautado con grupos de mármol y éstos destacan sobre el fondo oscuro del muro de encinas verticalmente recortadas que cierran y rodean todo el conjunto.

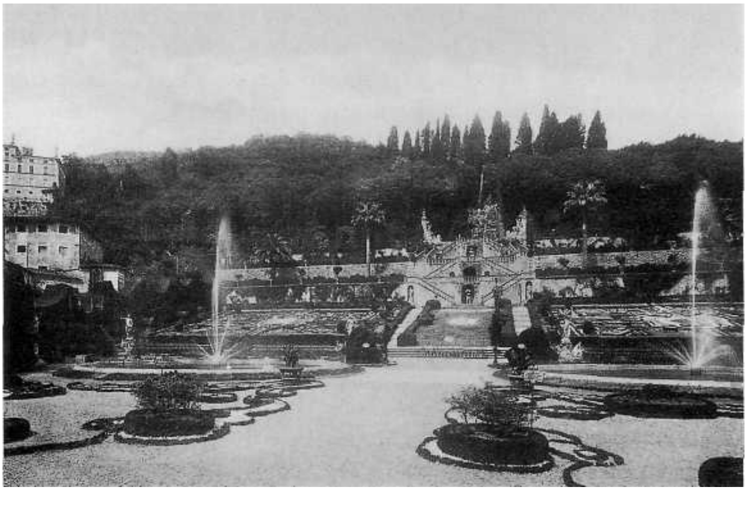
La villa Gamberaia, levantada en 1610 por Zanobi Lapi en Settignano, cerca de Florencia, ofrece un ejemplo de la capacidad de adaptación del jardín italiano a una parcela pequeña, sin perder por ello sus valores más característicos (figura 4.44). Este delicioso jardín cubre una superficie de poco más de una hectárea y presenta una acentuada asimetría articulada con dos ejes: el primero de ellos conduce, ladera arriba, a un pequeño patio tratado con temas rústicos; y el segundo determina una disposición más

rebuscada a base de parterres de agua, con un motivo terminal lleno de gracia y un hemiciclo configurado por arcadas de vegetación.

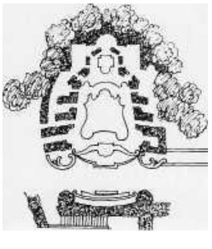
La villa Garzoni, en Collodi, tiene un carácter totalmente distinto, pues se presenta como un gran escenario teatral (figura 4.45). Es el triunfo pleno del arte barroco, que encuentra su expresión suprema precisamente en el arte de los jardines, como acertadamente ha observado Geoffrey Scott. El jardín se abarca de un solo vistazo y no se va descubriendo gradualmente, pues no está precedido de ningún paseo ni de ningún componente intermedio. Se extiende a lo largo de unos doscientos metros, con una

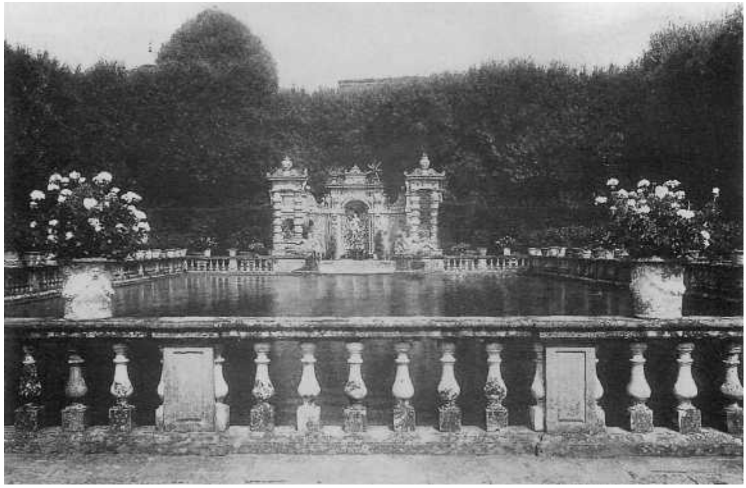




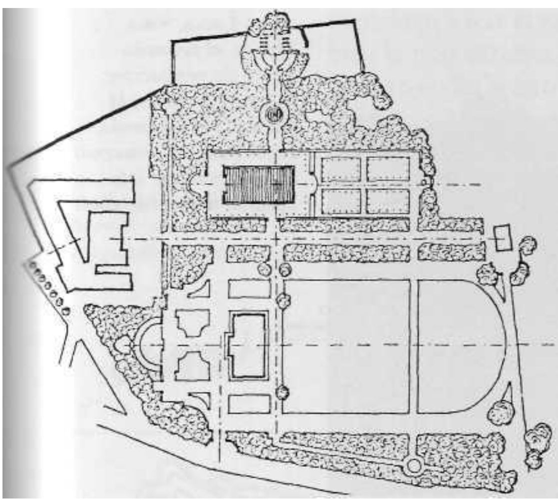


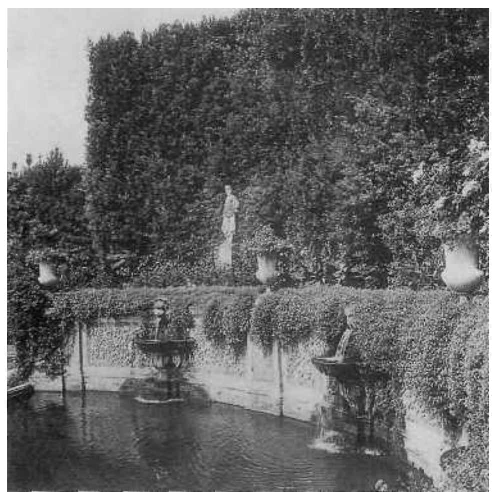
4.45. *Collodi, Villa Garzoni: arriba, planta general y detalle de los recintos con setos recortados; a la izquierda, vista desde la entrada; abajo, planta del pequeño teatro de vegetación.*





4.46. *hueca, Villa Marlia: a la derecha, vista del estanque con ninfeo; abajo, planta del conjunto y vista de la fuente semicircular.*

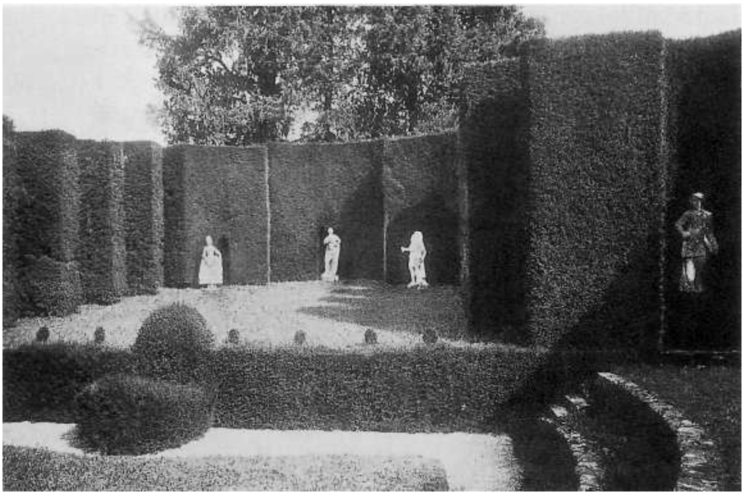


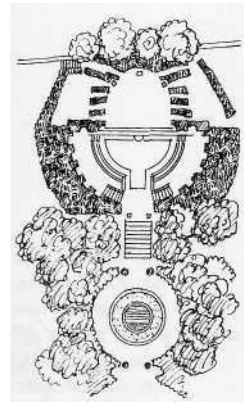


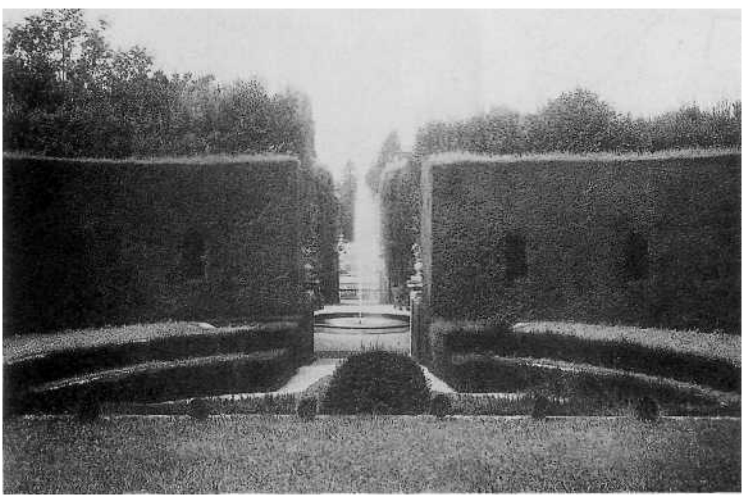
anchura de cien metros, sobre un terreno en pendiente precedido por un espacio llano. El desnivel se divide en seis partes que presentan arriates, escalinatas y juegos de agua, culminando en una cascada rústica en la cumbre, que determina el eje de la composición. Otros componentes interesantes son el pequeño teatro de vegetación y el paseo con doble espaldar de bojes y cipreses recortados que circunda la parte llana.

Las obras de jardinería han sido notablemente modificadas en épocas posteriores con un amplio e inadecuado empleo de la decoración floral en los parterres, y todo ello ha contribuido a alterar su aspecto original, que sin duda debía ser más sobrio y menos pomposo. No se conoce el nombre del autor de este jardín y solamente se sabe que fue realizado antes de 1652.

La villa Marlia (figura 4.46), al norte de Lucca, -que ha de datarse a finales de siglo- se impone no tanto por su ordenación ge-







4.47. *hueca, Villa Marlia, el pequeño teatro de vegetación: sobre estas líneas, la planta; a la izquierda, vistas hacia el proscenio (arriba) y desde éste hacia la platea (debajo).*

neral, que no presenta particularidad alguna, como por determinados componentes incluidos en ella. Entre ellos son notables, sobre todo por el carácter escenográfico típico del Barroco tardío, el estanque (20 X 40 metros) con un ninfeo como fondo, y una glorieta circular con una fuente completamente inmersa en la vegetación. Mayor valor tiene el pequeño teatro construido enteramente con espaldares de vegetación (figura 4.47): comprende un hemiciclo para los espectadores, con un diámetro de veinte metros, y el escenario, de once metros de profundidad, delimitado por elementos a modo de *coulisses* o bastidores; el fondo del escenario está animado por tres estatuas de mármol que representan personajes de la comedia italiana.

También la villa Gori, cerca de Siena, merece ser recordada por su pequeño teatro de vegetación, tan encantador como el de la villa Marlia. De forma elíptica y de menores dimensiones, está co-

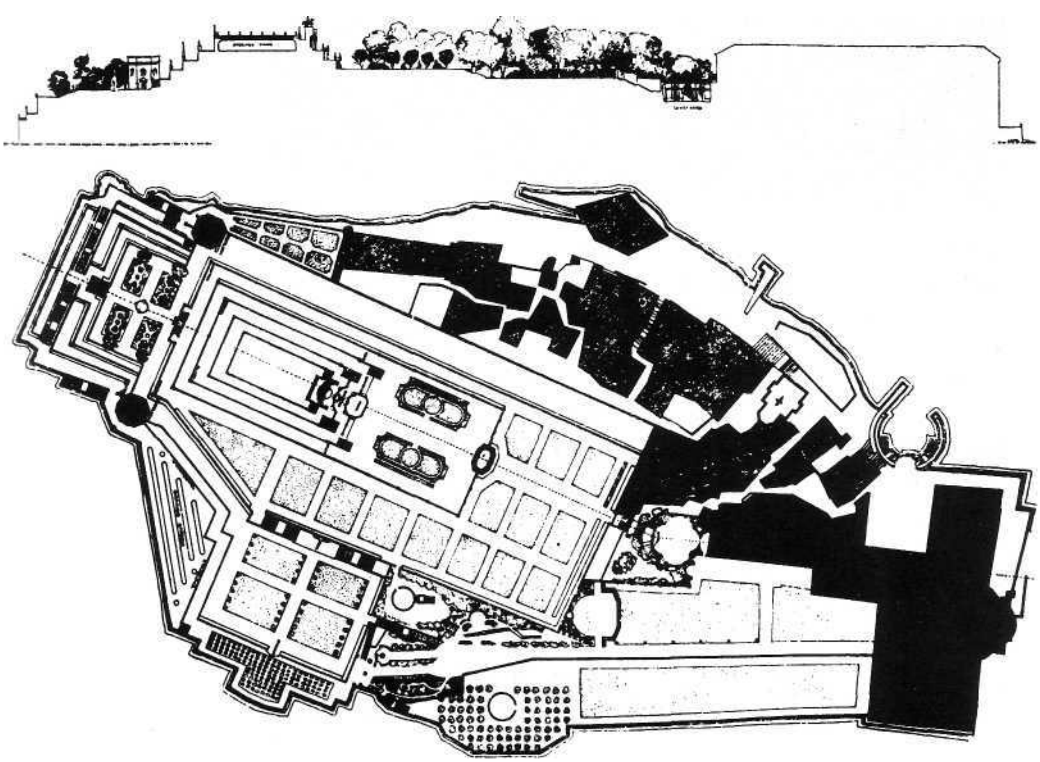
locado al final de un largo paseo cubierto, y por ello resulta más atractivo. El espacio reservado a los espectadores está adornado con parterres a base de dibujos formados con setos de boj. Más allá del espaldar verde que lo circunda se elevan tres grandes cipreses que confieren al escenario un aspecto bastante sugestivo, cargado de una plácida melancolía, acentuada por la apacible soledad del lugar.

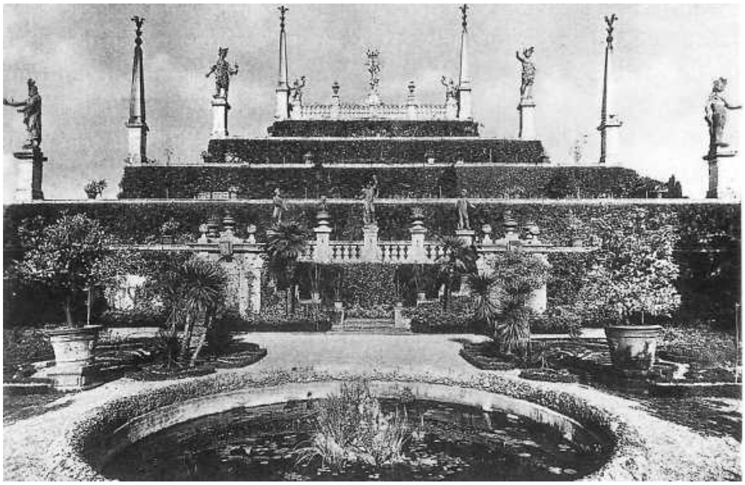
### *Jardines de la Italia septentrional y del Véneto*

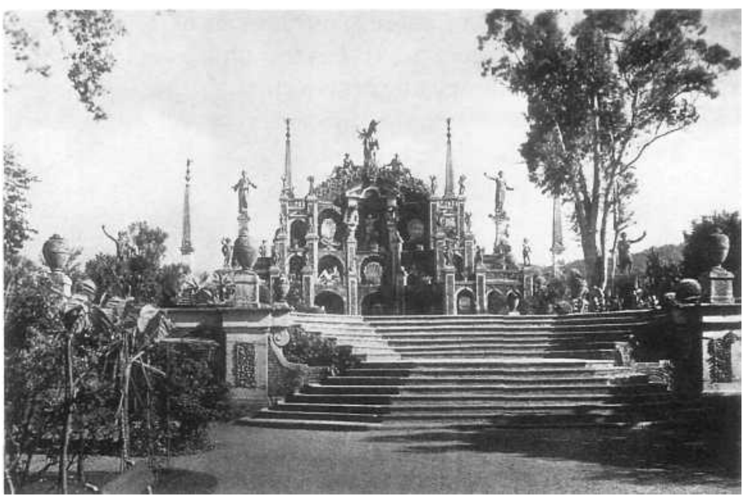
Los lagos lombardos tienen su joya en la Isola Bella de los Borromeo, situada en el lago Mayor. La conversión en jardín se inició en 1622 y quedó completa en su forma actual en 1671.

La isla era originariamente un gran peñasco desnudo y rocoso, y luego se transformó en una serie de terrazas escalonadas que se elevan sobre nueve niveles. Los jardines propiamente dichos se extienden hacia el palacio, sobre la terraza más baja, que es también la más extensa (figura 4.48). Las tres últimas explanadas se apoyan en un teatro de agua de género rústico, adornado con estatuas, conchas y pináculos. Más que por sus valores artísticos específicos, este conjunto de terrazas impresiona por su carácter espectacular y por la singularidad de su aspecto. Se trata, más que de un jardín, de un escenario suntuoso inserto en un marco natural amplio y variado (figura 4.49).

4.48. *hola Bella (lago Mayor): sección longitudinal y planta.*







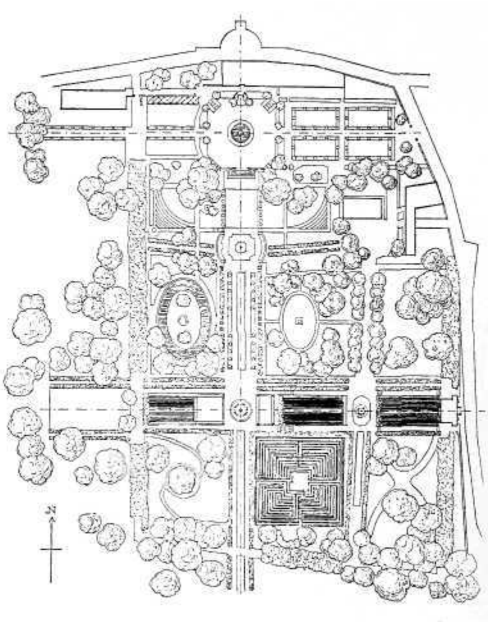
4.49. *hola Bella (lago Mayor): vistas de las terrazas (izquierda) y del teatro de agua llamado 'La pirámide' (debajo).*

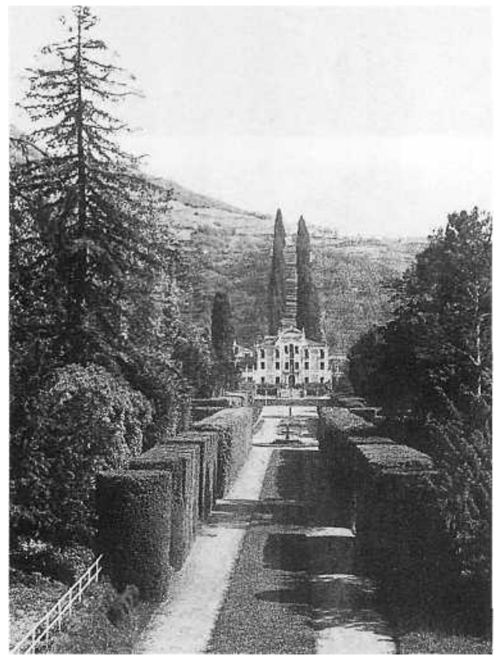
En el Véneto continúan surgiendo villas patricias, especialmente a orillas del Brenta y en las comarcas de Vicenza y Verona, siempre con ese carácter afable y semirrústico de la villa-granja; solamente algunas constituyen una excepción y se distinguen por su valor particular.

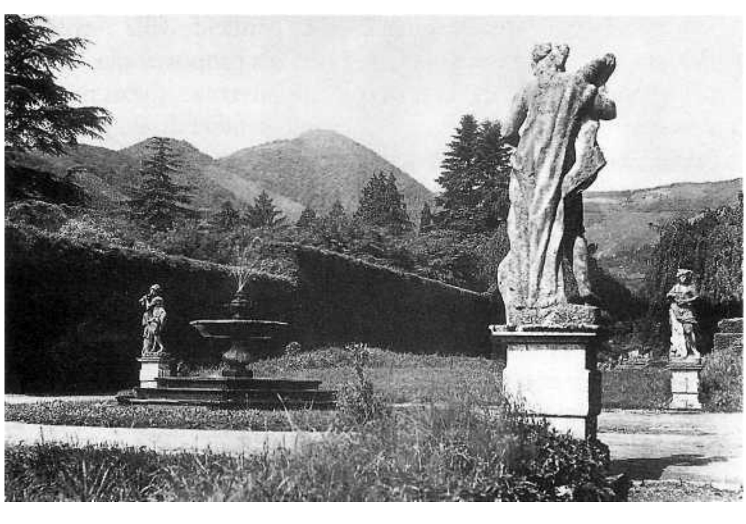
La villa Barbarigo en Valsanzibio, cerca de Padua, es tal vez la única villa véneta del siglo xvn que ofrece una composición de envergadura. Surgida a finales de siglo por obra de Antonio Barbarigo, magistrado de la república de Venecia, se presenta ordenada según dos directrices ortogonales, con un esquema que imita los jardines franceses coetáneos y particularmente el de Vaux-le-Vicomte (figura 4.50). El primer eje, constituido por un paseo alfombrado de verde y delimitado por espaldares recortados, se dirige hacia la vivienda; el segundo, en pendiente y ligeramente más amplio, alberga una serie de láminas de agua escalo-

nadas, adornadas con estatuas, grutas, cascadas y temas rústicos de efecto bastante pintoresco (figura 4.51).

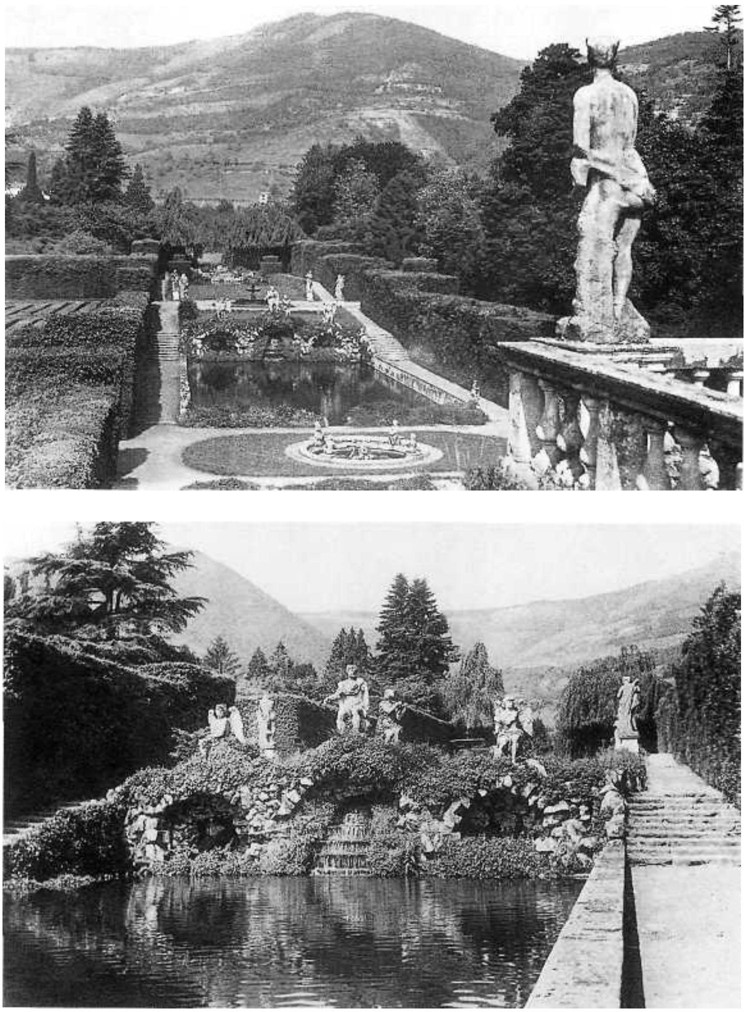
En los bosquetes laterales, el jardín alberga también detalles atractivos, como un laberinto cuadrado y un islote ovalado en un estanque. Una singularidad de relieve es la adopción, a lo largo del paseo transversal orientado de este a oeste, de espaldares dobles en el lado sur, para ofrecer en los recorridos una zona permanentemente en sombra. Uno de los valores específicos de este jardín, con apenas cuatro hectáreas de extensión, es su tono de nobleza, de intimidad y, en conjunto, de agradable variedad.





4.50. *Valsanzibio (Padua), Villa Barbarigo: sobre estas líneas, planta del conjunto; a la derecha, vista axial del paseo principal (arriba) y detalle de una de sus fuentes y varias estatuas (debajo).*



4.51- *Valsanzibio (Padua), Villa Barbarigo: a la izquierda, vista a lo largo del eje transversal; debajo, detalle de una fuente rústica.*

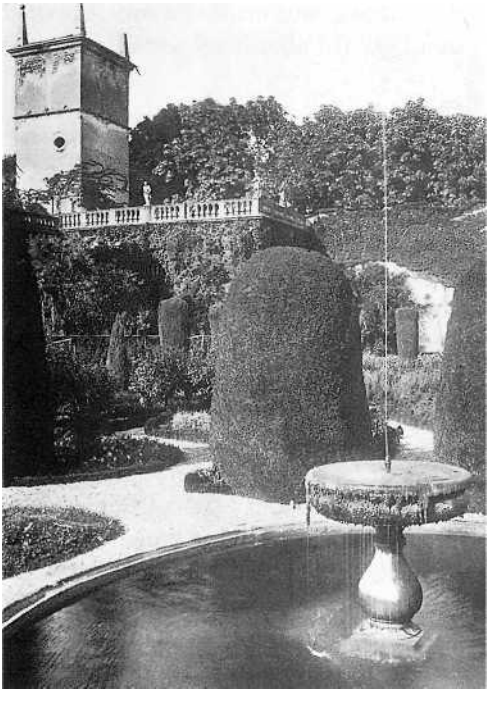
También hay que mencionar la poco conocida villa Arvedi en Grezzana, cerca de Verona. Modesta en sus proporciones, está situada en una ladera y se levanta sobre una terraza que domina un amplio panorama; en dirección a él va descendiendo un jardín pequeño y encantador que presenta tan sólo unos cuantos elementos, pero sabiamente compuestos: algunas estatuas, una fuente, una serie doble de plantaciones de boj y tejo con formas geométricas, y dos cipreses que orientan la vista hacia el panorama (figura 4.52).

* * *

Con los últimos ejemplos del siglo xvn, el jardín italiano llega al término de su ciclo autóctono. Desde los primeros intentos del siglo xv, y tras un desarrollo continuo e ininterrumpido de fervo-



4.5z. *Grezzana (Verona), Villa Arvedi: arriba, vista general del jardín; a la derecha, detalle de una fuente.*



rosa evolución creativa, ha llevado a su plena maduración una auténtica forma artística original, de validez permanente y definida por características inconfundibles.

Este arte se difundió por todos los países de Europa y no sólo llegó a manifestarse en formas puramente imitativas, sino que también dio origen a fecundos desarrollos posteriores, especialmente en Francia por obra de Le Nótre, que hizo avanzar la tradición del jardín renacentista italiano con nuevas formas y nuevas creaciones.

Posteriormente, el jardín italiano no perdería su vitalidad íntima esterilizándose en una fórmula vacía, sino que haría evolucionar sus motivos propios acogiendo también influencias y aportaciones externas, sin renunciar, no obstante, a su inspiración y a sus características peculiares.

*Capítulo V*

# El jardín francés

En todo el siglo xv Francia no tuvo sino jardines semiutilitarios, especialmente en torno a los castillos y las mansiones señoriales, con características no muy distintas a las del tipo medieval.

Solamente tras la expedición de Carlos vm a Italia (1494) dio comienzo una rápida evolución que se puso de manifiesto tanto en la concepción como en las formas. Las mansiones y, sobre todo, los jardines de la corte aragonesa de Ñapóles despertaron tal admiración en el monarca francés que quiso llevarse de Italia artífices y maestros para conducirlos a Francia con su séquito; entre ellos estaban los artistas jardineros Pacello da Mercogliano y Gerolamo da Napoli.

## *La obra de Pacello da Mercogliano: Blois y Gaillon*

Corresponde principalmente a Pacello el mérito de haber introducido en Francia el gusto y los procedimientos del jardín italiano, y por ello su nombre se haría célebre en ese país. Sus primeras obras se desarrollaron en Cháteau-Gaillard y en Amboise. Tras la muerte de Carlos vm (1498), Pacello y el resto de los artistas italianos fueron retenidos por su sucesor, Luis xii; al servicio del nuevo monarca, Pacello dirigió las obras de los jardines del castillo de Blois, realizados entre 1500 y 1510.

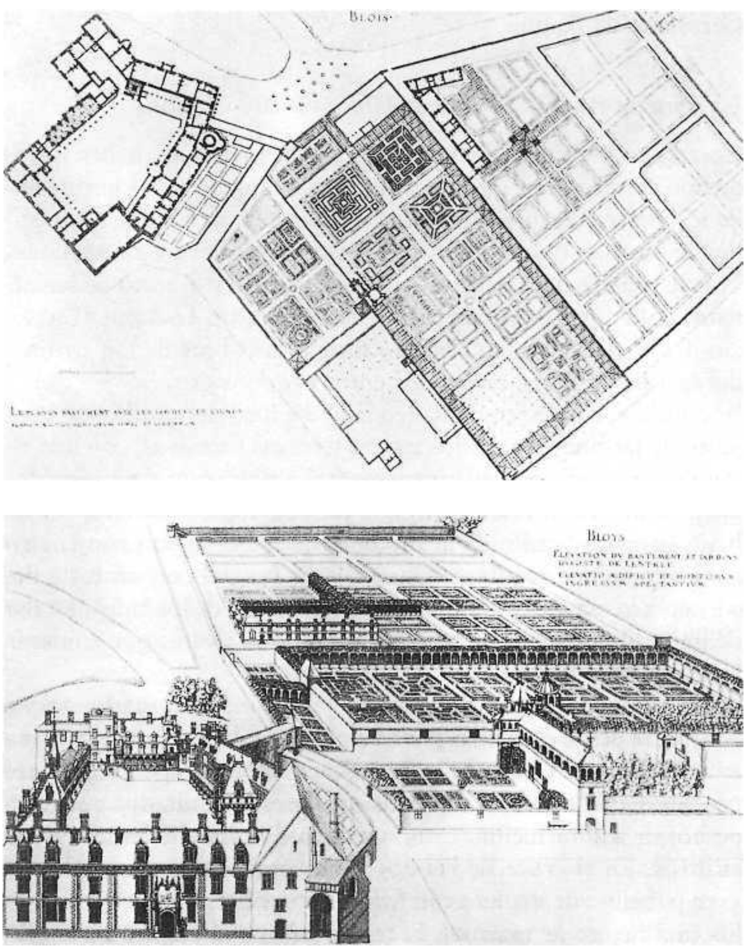
En Blois, Pacello creó, al otro lado del foso del castillo, un conjunto de jardines repartidos en tres terrazas sucesivas, con una riqueza y un refinamiento ornamental totalmente desconocidos hasta entonces en Francia (figura 5.1). De los tres niveles, el más bajo, llamado 'jardín de la Bretonnerie', se organizó con cuatro compartimentos regulares y una fuente central con un fuste decorado a la manera italiana; a lo largo de uno de los lados, estaba delimitado por un cuerpo de fábrica de dos alturas que contenía la *orangerie* o invernadero de naranjos.

La segunda terraza albergaba el jardín más adornado, al que se accedía desde el castillo por una galería cubierta que terminaba en un pabellón. Una galería de madera circundaba el jardín, que presentaba diez compartimentos regulares, delimitados por setos de boj de altura media, cada uno con dibujos diferentes en los cuadros. En el cruce de las dos calles principales se elevaba un gran pabellón de madera con forma octogonal, y en su centro había una fuente de mármol. El tercer jardín, situado todavía más

arriba, era más extenso pero menos ornamental, porque estaba destinado en gran parte a pomares y herbarios. Los sucesores de Luis XII no dejaron de enriquecer y embellecer estos jardines con nuevas obras, en especial el segundo de ellos, llamado 'jardín bajo', en el que Enrique iv hizo reemplazar con un pórtico de piedra las anteriores galerías de madera.

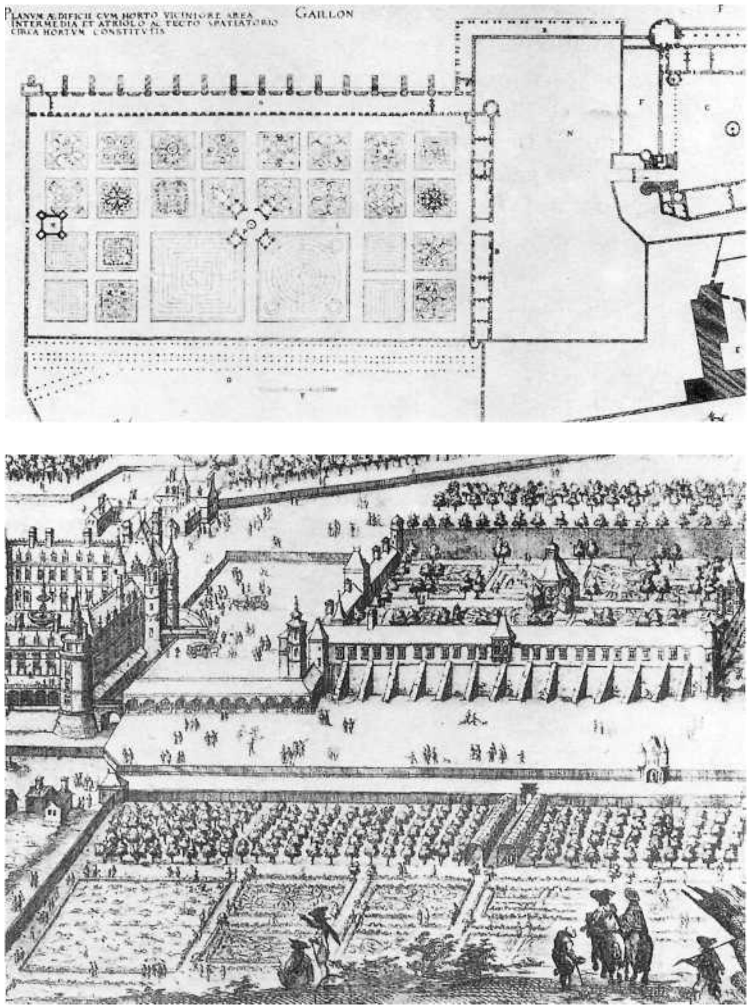
De estas obras de Pacello, muy admiradas y ampliamente descritas por los viajeros de la época, tenemos un conocimiento exacto gracias a los dibujos de Jacques-Androuet du Cerceau, que nos proporcionan una documentación fiel tanto de éstos como de otros jardines de la primera mitad del siglo xvi en Francia.*

Casi simultáneamente (1501-1510), el propio Pacello realizó los jardines de Gaillon para el cardenal de Amboise (figura 5.2). Consistían en dos recintos distintos que, siguiendo la usanza de la época, estaban claramente separados del castillo y se comunicaban con éste mediante una explanada interpuesta a modo de patio; el primero de los recintos, más cercano al castillo y delimi-




5.1. *Blois: planta y vista perspectiva, según Du Cerceau.*

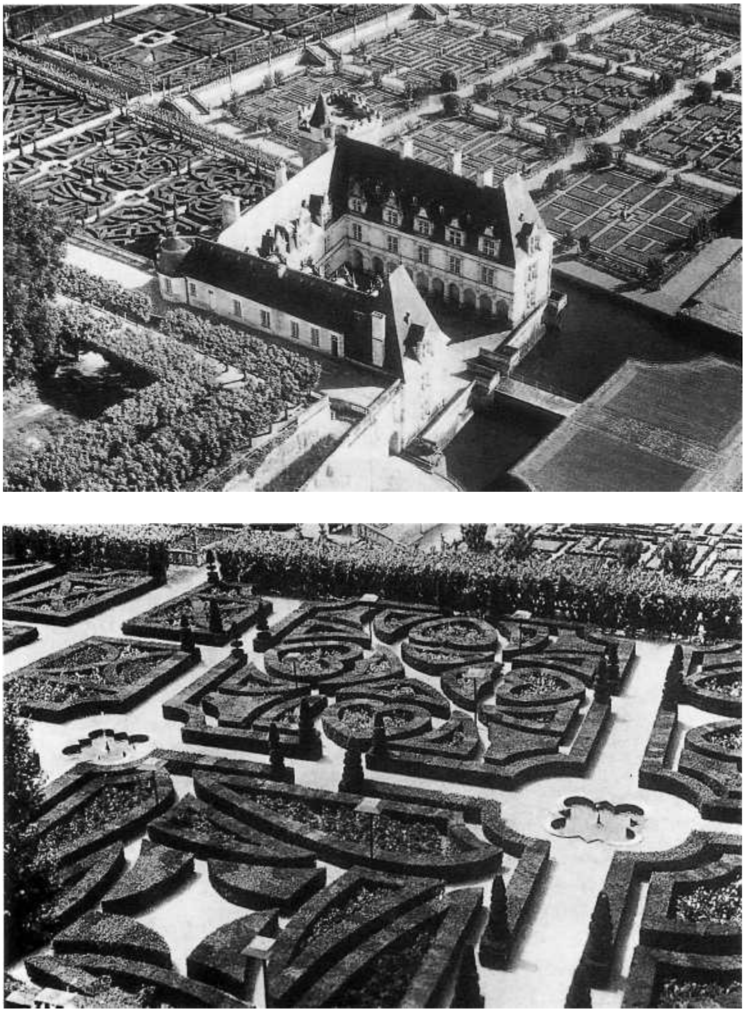
* Du Cerceau reunió luego todos estos dibujos en su libro *Les plus excellents bastiments de Frunce,* publicado en 1576-1579.




5.2. *Gaillon: planta y vista perspectiva, según Du Cerceau.*

tado en dos de los lados por una galería, estaba organizado en compartimentos bastante sencillos de los cuales dos eran laberintos, y tenía en el centro un pabellón de madera rodeado por cuatro pequeños gabinetes de celosía. Más abajo, el segundo jardín, de mayor extensión y precedido por un paseo flanqueado por pérgolas abovedadas de madera, estaba destinado en buena parte a vergeles y pomares.

Estas obras de Mercogliano -tal como nos han llegado gracias a los grabados de Du Cerceau-, si bien reproducen algunas formas del jardín italiano del siglo XV, debieron de resultar algo inferiores a esos modelos tan admirados por Carlos VIII en Italia, a pesar de la aportación de los maestros italianos. En realidad, tanto Blois como Gaillon presentan recintos más o menos vastos y más o menos adornados, pero sin comunicación alguna entre sí; los cánones de Bramante en el Belvedere no aparecen aplicados;



5.3. *Villandry, vista general y detalle de uno de los parterres.*

y además, no se advierte en ellos ningún intento de organizar en una única visión de conjunto los jardines y la mansión.

En esta época, Francia permanece fiel a la disposición defensiva tanto de la casa como del jardín: el castillo o palacio sigue estando cerrado en torno al patio, con las torres angulares y los fosos del perímetro; y el jardín conserva todavía la función de lugar cercado y apartado, destinado a la vida íntima del señor. Este tipo de disposición, evolucionando poco a poco, imprimirá luego al jardín francés una de sus características más destacadas, que se expresará en la supervivencia de los cinturones de agua y los canales con una función puramente decorativa.

En todo caso, debe atribuirse a Pacello da Mercogliano el mérito de haber introducido en Francia un sistema más avanzado de jardinería, animado por una búsqueda compositiva y ornamental totalmente nueva, y basado en la adopción de elementos ya bien

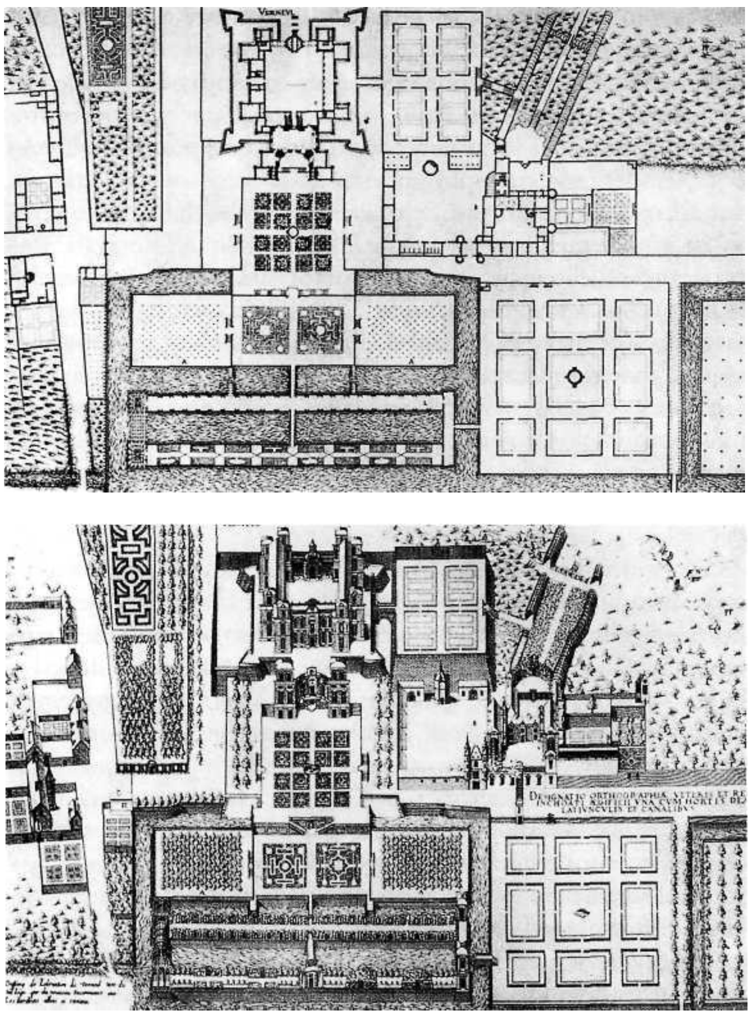
definidos y completos, como pabellones, quioscos, fuentes de mármol, galerías y emparrados.

El jardín de Villandry, escrupulosamente reconstruido a partir de los grabados y los dibujos de la época, nos da una idea bastante exacta del progreso alcanzado en Francia por obra de Pacello (figura 5.3). Este jardín consta de varias terrazas sucesivas, colocadas a un lado del palacio y adornadas con compartimentos de dibujos variados e ingeniosos, con pabellones de celosía de madera y con pequeños estanques.

## *Verneuü y Charleval*

La contribución de Mercogliano y el conocimiento de los jardines italianos del primer Renacimiento provocaron en Francia un rápido progreso que se concretó en algunas concepciones realmente

5.4. *Verneuü: planta y axonometría, según Du Cerceau.*



notables. Dos grandes mansiones, ambas desaparecidas, dan testimonio de este esfuerzo destinado sobre todo a conseguir la unidad perfecta y la cohesión arquitectónica entre los edificios y el jardín: se trata de Verneuil y Charleval.

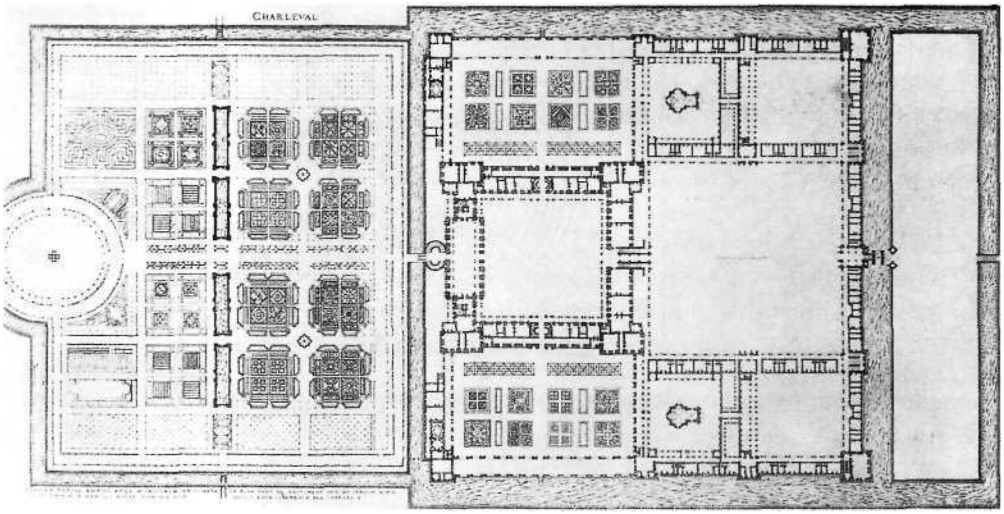
El conjunto de Verneuil fue creado por los Du Cerceau, padre e hijo, para Philippe de Boulainvilliers, que mandó comenzar las obras hacia 1560 (figura 5.4). El palacio y los jardines ofrecían una composición homogénea distribuida sobre un único eje, a lo largo de una ladera del valle del río Oise. Desde el edificio principal -colocado en lo alto, alrededor de un patio de honor, y flanqueado por bastiones decorativos- se accedía a un primer jardín situado a nivel inferior; éste se componía de un bello parterre florido con dieciséis compartimentos de dibujos variados, cerrado en dos lados por terrazas con plantaciones de árboles. Desde él se descendía por una rampa doble a una segunda explanada con tan sólo dos compartimentos, flanqueados por arboledas plantadas al tresbolillo y situadas en un nivel ligeramente más alto. Más allá, perpendicularmente al eje principal, se extendían dos fajas de jardines delimitados por celosías de madera y separados por canales de agua, los cuales, junto con otros canales laterales, rodeaban también el jardín anterior. Otros componentes menores completaban este conjunto, que sin duda debió de resultar rico, variado y armónicamente ordenado.

La imponente composición de Charleval -que respondía a un programa mucho más grandioso- marca una etapa importante en la historia de la arquitectura y del jardín franceses (figura 5.5). Se trataba de crear, en el camino de París a Ruán, una inmensa residencia para el rey Carlos ix y su corte. Por primera vez, un conjunto de palacio y jardines aparece concebido unitariamente, sin ningún condicionamiento por parte de construcciones existentes y con una amplitud de miras que, al tiempo que refleja todas las aportaciones renacentistas, anuncia ya las grandes composiciones del siglo siguiente.

Esta gran obra -que debió de superar en magnificencia a cualquier otra residencia de la época- se comenzó en 1560 y nunca llegó a terminarse; Du Cerceau nos ha legado sus dibujos, a partir de los cuales podemos hacernos una idea de lo que deberían haber sido los jardines.* Una plataforma abierta, de más de 300 metros de lado y rodeada de canales, precede a un vasto antepatio circundado en tres de sus lados por edificios destinados a la corte y con el frente ocupado por el palacio real. Éste incluye su propio patio de honor y tiene a los lados sendos jardines privados; todos estos edificios están rodeados por canales.

Desde el palacio, por unas escalinatas semicirculares y un posterior paso sobre el canal, se accede al gran jardín, que a su vez está rodeado en todo su perímetro por otros canales de agua; este jardín está dividido en dos partes iguales, separadas por una

» De hecho Du Cerceau es el autor de charleval.




5.5. *Charleval, planimetria general, segiin Du Cerceau.*

banda transversal de cuatro estanques. La primera parte, la mas cercana al palacio, tiene compartimentos con dibujos muy variados y elaborados, mientras que la segunda presenta dibujos mas sencillos. El jardin esta flanqueado por arboledas al tresbolillo, y termina con una gran plaza eliptica. El paseo central -que sigue el eje principal de la vision y esta flanqueado por platabandas- alcanza grandes dimensiones, lo que subraya su preeminencia en relacion con la planta de conjunto.

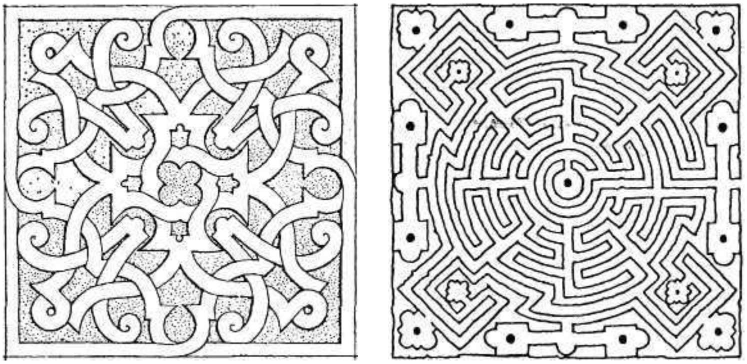
Verneuil y Charleval, pese a su sencilla documentation grafica, muestran la rapida evolucion que se produjo en la jardinerfa francesa en solo 50 afios; y este progreso debe atribuirse no solamente a la influencia de los ejemplos renacentistas italianos, sino tambien a la creacion de elementos autoctonos del jardin frances.

## *Claude y Andre Mollet*

El mecenazgo de los monarcas franceses creo condiciones favorables para el desarrollo de todas las artes, y en ese clima se formaron verdaderas dinastias de jardineros celebres y de fontaneros especializados en jardines, tales como los Mollet, los Du Cerceau y los Francini.

El fundador de la estirpe de los Mollet fue Jacques, maestro jardinero al que se atribuye la primera idea de los parterres *en broderie,* con motivos que imitan los bordados (figura 5.6, izquierda), aparecidos por primera vez en los jardines de Anet y disenados por Etienne du Perac en 1582.

Sin embargo, es a Claude Mollet, hijo del anterior, a quien se considera el verdadero creador de esa nueva decoracion del jardin, conseguida gracias al empleo del boj enano traido de Italia, de arenas de colores y de fondos de pizarra, y con motivos orna-



5.6. *Parterre diseñado por Jacques Mollet (izquierda), y laberinto diseñado por Claude Mollet (derecha).*

mentales variados y elaborados tales como emblemas, monogramas y arabescos (figura 5.6, derecha). Suyo es, por tanto, el mérito de haber introducido esta feliz innovación, que representa una decidida superación del criterio simplista del Renacimiento, del que era expresión la típica ordenación en compartimentos geométricos regulares colocados unos tras otros, sin intención alguna de variedad. Dentro de este nuevo género, Claude prodigó su habilidad en los jardines de las Tullerías (1630), en Fontainebleau y en Saint-Germain.

Claude Mollet no fue solamente un refinado decorador de jardines; a él se debe también un valioso tratado, *Thédtre des plans et jardinages,* aparecido postumamente en 1652,* en el que expone, como él mismo escribe, «secretos e invenciones desconocidas para todos los que se aventuran a entrar en este campo» y también algunos criterios generales para las proporciones del jardín y para la distribución de sus partes.

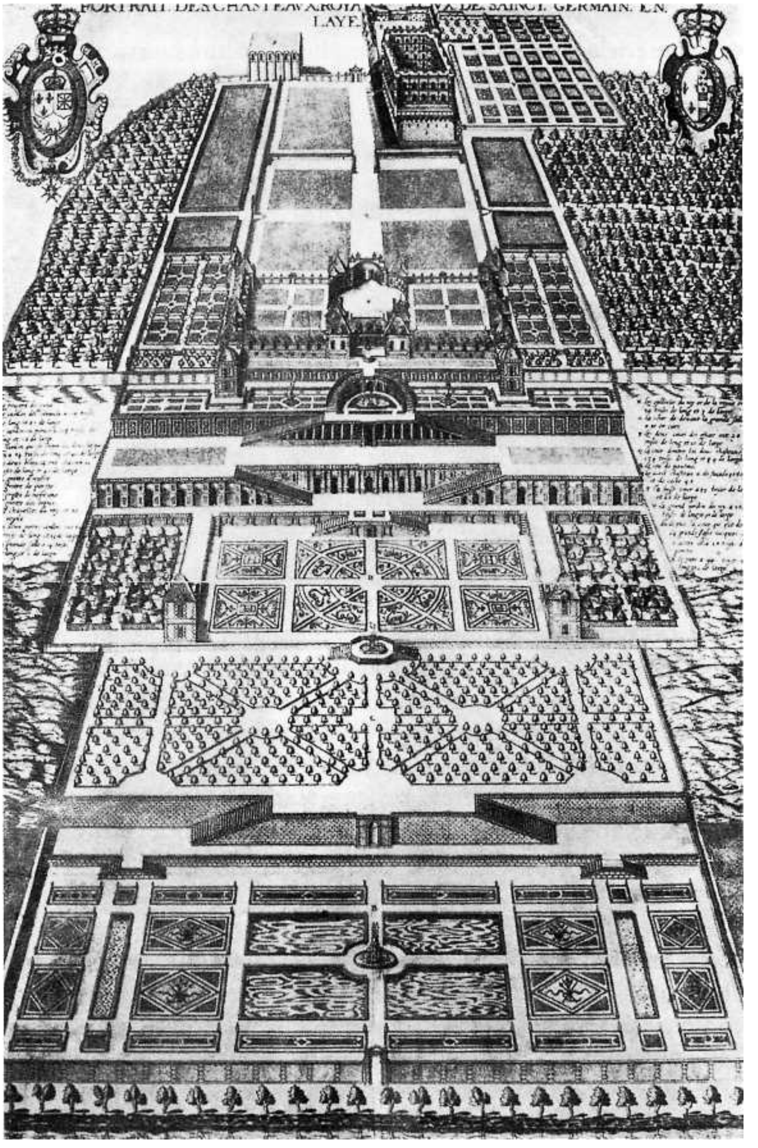
Su hijo André, autor del libro *Le jardín de plaisir* (1651), debe ser considerado el tratadista más completo de la época. En esta obra se dictan normas precisas relativas a la concepción y a la implantación del jardín, con una determinación que anuncia ya el estilo de Le Nótre. A este respecto, prescribe: «La casa real debe estar situada en un lugar favorable, a fin de poderla adornar con todo lo necesario para su embellecimiento. Lo primero es poder plantar una gran avenida con dos o tres filas de árboles [...] que debe trazarse en perpendicular a la fachada, delante de la casa, y en cuyo comienzo se hará un gran semicírculo o un cuadrado [...]. Después, delante de la fachada posterior de la casa, deben construirse parterres de bordados, de manera que puedan verse y disfrutarse fácilmente desde las ventanas sin obstáculo alguno de árboles, empalizadas u cualquier otra cosa alta que pudiese impedir su visión.» Con el fin de establecer una distribución gradual de los ornamentos a medida que se alejan de la casa, aconseja situar tras los parterres de bordado compartimentos con césped menos decorados y luego bosquetes, empalizadas y paseos en posición conveniente. Para alcanzar la mayor perfección y excelencia de

* Claude Mollet escribió su tratado en torno a 1618, pero el libro sólo apareció tras la muerte de su autor en t£>49. Por eso lleva una fecha posterior al de su hijo André.

las obras, aconseja que al principio y al final de los paseos se coloquen como fondo estatuas, fuentes, grutas, juegos de agua y pajareras.[f] Mollet expresa también su parecer de que las flores deben cultivarse en recintos separados, al igual que en el jardín italiano.

## *Du Pérac y Saint-Germain-en-Laye*

Étienne du Pérac, arquitecto del Rey, fue invitado a Italia para estudiar los jardines renacentistas de este país; tras su vuelta, se le encargaron nuevos diseños para los jardines de Anet y, a conti-



5.7. *Saint-Germain-en-Laye, vista general según un grabado del siglo xvn.*

f Mollet recomienda también el uso de 'perspectivas' pintadas como telones de rondo.

nuación, las terrazas y los jardines de Saint-Germain-en-Laye (figura 5.7), que se extendían desde el castillo del mismo nombre hasta la ribera del Sena. En Saint-Germain, inspirándose en los modelos italianos y especialmente en las villas de Este y Bagnaia, Du Pérac distribuyó los jardines en cinco terrazas sucesivas, estrechamente comunicadas entre sí mediante escaleras, escalinatas y rampas. La segunda terraza, limitada lateralmente por dos galerías con cabeceras en forma de pabellones, contenía una gran explanada ricamente adornada por Claude Mollet con los emblemas de Enrique iv y de la reina consorte, María de Médicis; a lo largo de los flancos exteriores de las galerías se disponían los jardines secretos.

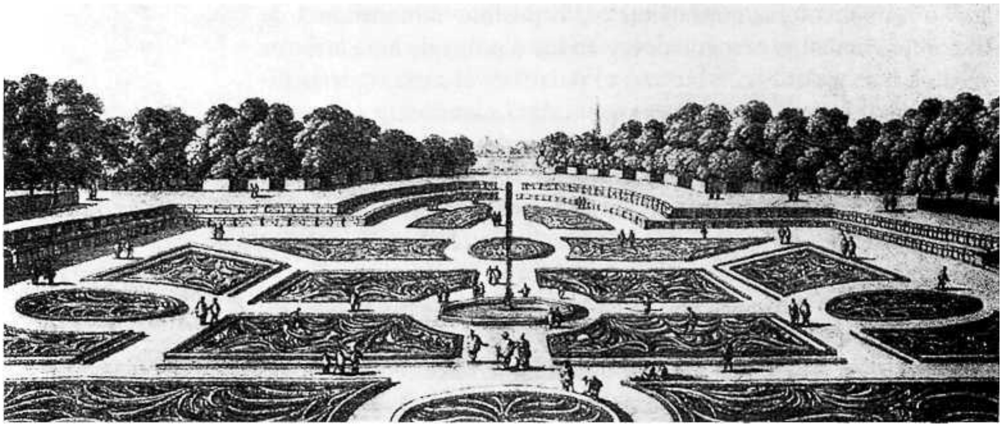
Las dos terrazas situadas más abajo, cada una con su fuente, ofrecían trazados más sobrios y amplios; la última terraza repetía a mayor escala el motivo de la parte llana de la villa de Bagnaia, con una fuente circular central y láminas de agua a modo de parterres (1600-1605). Las obras hidráulicas y los juegos de agua fueron organizados por el florentino Tommaso Francini, enviado por el gran duque de Toscana a la corte de su cuñado Enrique IV. Este experto se quedaría luego en Francia y daría origen a una pequeña dinastía de fontaneros especializados en el uso decorativo del agua, a quienes se confiaría a continuación las instalaciones de este tipo en los jardines más grandiosos del siglo xvii: Fontainebleau, Luxemburgo y Versalles.

### *Boyceau y los jardines de Luxemburgo*

Jacques Boyceau de la Barauderie, superintendente de los jardines de Luis XIII y caballero de la corte, es autor del *Traite du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art,* publicado postumamente en 1638, antes que las obras de los Mollet. Este tratado refleja el nivel de progreso y de madurez al que había llegado el arte del jardín antes de Le Nótre; el libro comprende tres partes, de las cuales la primera está dedicada al estudio de la naturaleza en relación con el jardín, la segunda a las plantaciones y la tercera al ornamento y al diseño de conjunto. La última parte es la más importante, puesto que contiene interesantes consideraciones que casi plantean, con un siglo de anticipación, algunas exigencias del jardín paisajista.

El autor deja claro que el creador de jardines necesita no sólo la ciencia del arquitecto y el conocimiento de las tierras y los árboles, sino sobre todo la inteligencia de la naturaleza; defiende el criterio de la variedad, tanto en la elección del emplazamiento como en la forma general, siempre que el diseño de conjunto resulte unitario.

Aun manifestando su preferencia por las formas regulares y planas, Boyceau aconseja el empleo conjunto de trazados curvos





5.8. *París, jardines del Palacio de Luxemburgo: arriba, el parterre según un grabado de Perelle; a la derecha, vista aérea del estado actual.*

y rectilíneos, de modo que se evite la monotonía. Con respecto a los parterres, defiende el máximo de variedad y elaboración en el dibujo y en el color y, por tanto, admite en ellos no sólo el uso de arenas de diversos colores, sino también el empleo de flores. El autor trata extensamente el empleo ornamental del agua, con lo que muestra su preferencia por los efectos vivaces y dinámicos; recomienda además la alternancia de parterres y canales, sin excluir para estos últimos y para los arroyos los trazados sinuosos o accidentados, siempre que la naturaleza del lugar lo sugiera.

Boyceau realizó los jardines del primer Versalles, destruidos a continuación por Le Nótre, y los de Luxemburgo en París, todavía conservados en parte.

La reina María de Médicis encargó a Salomón de Brosse la construcción del palacio de Luxemburgo (1615-1630); con anterioridad a las obras, Boyceau trazó los jardines anejos aplicando sus teorías (figura 5.8). En el diseño general insertó figuras circu-

lares o semicirculares para evitar en lo posible la monotonía de los compartimentos ortogonales, y en los diseños de los parterres -uno de los cuales está a eje con el palacio y el otro sigue la dirección de la calle Vaugirard- aplicó todas las sutilezas de su arte a este género de ornamentos.

De estos jardines -que en su momento estuvieron adornados con fuentes y juegos de agua realizados por Francini- queda un ninfeo colocado a eje con un paseo transversal, cuyo diseño se atribuye a De Brosse.*

**La obra de Le Nótre y el apogeo del jardín francés**

Como todas las manifestaciones artísticas y culturales, el arte del jardín alcanzó su máximo esplendor en Francia bajo el reinado de Luis xiv. Este resultado fue la conclusión de una serie ininterrumpida de avances logrados gracias a la formación y la educación de artistas especializados, pertenecientes con frecuencia a la misma familia, que acostumbraron a transferir sus experiencias de padres a hijos. Por tanto, en este periodo de preparación, de casi un siglo de duración, ha de atribuirse un gran mérito a los Du Cerceau, a los Mollet, a Du Pérac y a Boyceau.

También André Le Nótre, nacido en París en 1613, pertenece a una familia de conocidos jardineros. Su padre, Jean, ocupaba un puesto de honor entre los jardineros de la casa real, primero a las órdenes de Claude Mollet y luego como jardinero jefe de las Tullerías durante el reinado de Luis xm.

El joven André demuestra una notable inclinación hacia la pintura y frecuenta el estudio de Simón Vouet, el pintor francés más famoso de la época; al mismo tiempo, se dedica al estudio de la arquitectura y consigue muy pronto un completo dominio de todas las disciplinas artísticas que tienen relación con el arte de los jardines; y en estas artes debutó precozmente con realizaciones maduras que ponen de manifiesto su genio innovador.

Le Nótre recoge la herencia del jardín italiano y de las experiencias de los artistas que habían actuado en Francia durante el periodo anterior, y combina todas estas aportaciones en una creación, en gran parte totalmente nueva, que él expresa de una forma original y completa.

Fiel a la concepción genuinamente clásica -que, como había establecido sólidamente el Renacimiento, entiende el jardín como algo ordenado según una norma arquitectónica-, Le Nótre recrea y amplía esa concepción en conformidad con el entorno natural de su país -que ofrece por lo general terrenos ligeramente ondulados y grandes arboledas-, impulsando así un verdadero desarrollo de la tradición italiana, pero con un espíritu más inventivo que imitativo.

* Se trata de la llamada 'fuente de los Médicis'.

Le Nótre suaviza la dureza y los contrastes geométricos del jardín italiano, y reemplaza el escalonamiento sistemático en terrazas por un criterio destinado a 'modelar' el terreno sin forzarlo, de modo que el enlace entre las distintas partes del jardín se realice con suaves pendientes hábilmente disimuladas o mediante escaleras cortas y anchas. Restablece además la preeminencia de los elementos arbóreos y vegetales sobre los tectónicos.

Los principios compositivos de Le Nótre son bastante sencillos y reflejan la claridad cartesiana de la época. La casa, precedida por un patio delantero, ha de ocupar una posición ligeramente dominante, desde la cual se pueda disfrutar de la vista del jardín entero, y por esto sus alrededores se dejan libres de arbolado y bosquetes. Entre la casa y el jardín se interpone una espaciosa plataforma apenas realzada, y frente a ella, sobre un gran eje dominante que orienta la mirada hacia el horizonte sin ningún obstáculo visual, se suceden los espacios llanos ornamentales, flanqueados por masas arbóreas ordenadas en bosquetes.

Uno o varios paseos trasversales cortan el central, delimitando así tanto los espacios llanos a base de parterres como los bosquetes laterales; estos paseos presentan en sus extremos fondos caracterizados por fuentes, juegos de agua y vistas panorámicas.

Los bosquetes, formados por espaldares verdes y por masas arbóreas de alto fuste, no muestran una correspondencia rigurosamente simétrica respecto al eje central, pero son equivalentes en entre sí en cuanto a volumen, por lo que cada uno puede adoptar un diseño distinto y albergar una atracción propia y singular.

Los motivos acuáticos, por lo general de formas planas animadas por surtidores, se distribuyen a lo largo del eje central con un efecto de crecimiento gradual a medida que se van alejando de la casa; los estanques y los canales alcanzan grandes dimensiones.

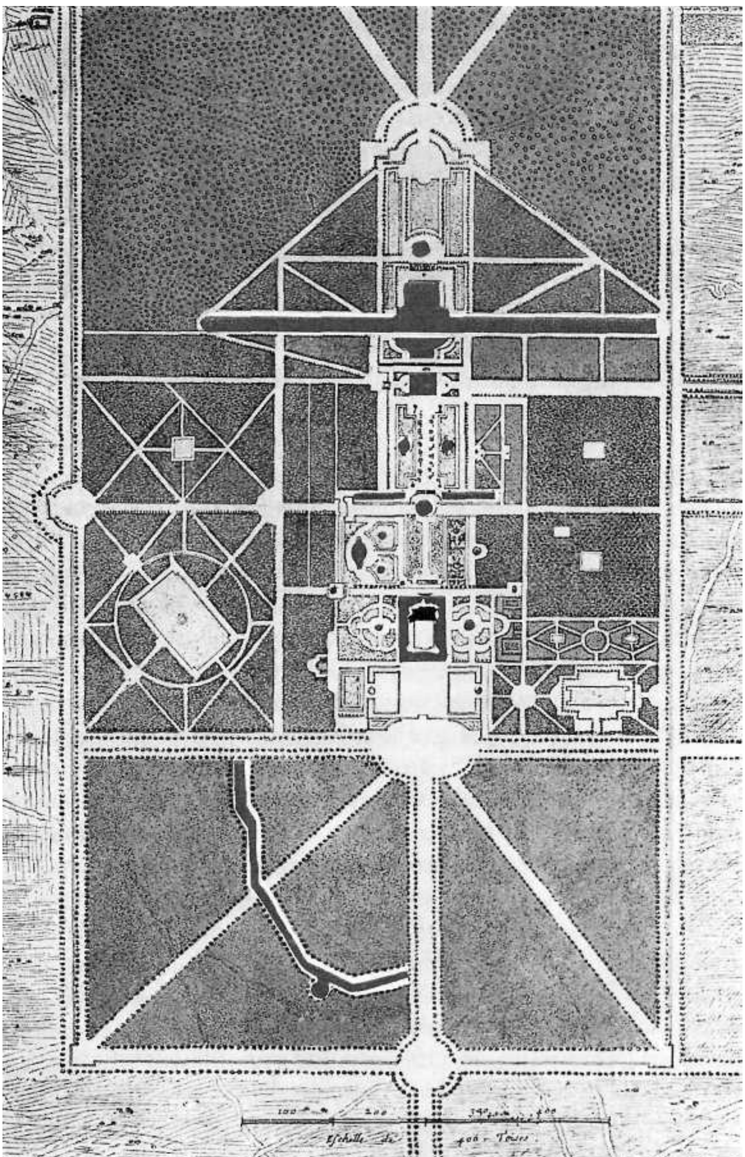
A diferencia del jardín italiano -que puede adaptarse también a espacios pequeños-, el jardín de Le Nótre exige grandes dimensiones y busca su mejor expresión en la extensión perspectiva indefinida. Sin embargo, al igual que las creaciones renacentistas, la concepción de Le Nótre es ajena a demandas de orden sentimental y refleja una búsqueda constante de equilibrio, de armonía y de perfección compositiva que aspira a la pura satisfacción del intelecto. Por todo ello, los jardines de Le Nótre se definieron, con toda propiedad, como los jardines de «la lógica y la inteligencia».

### *Vaux-le-Vicomte*

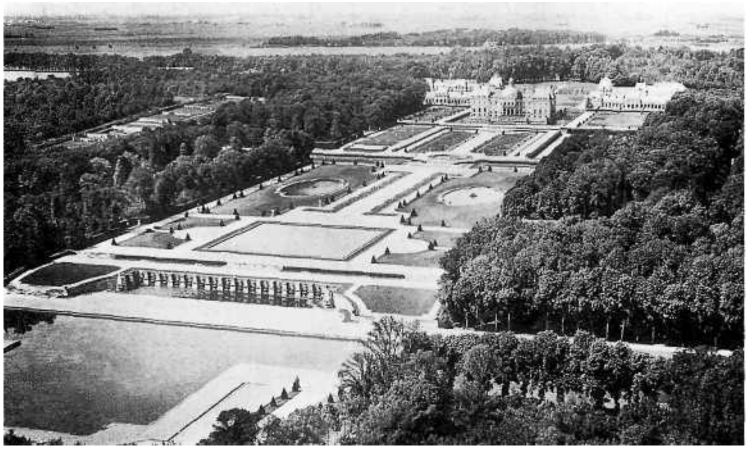
A Nicolás Fouquet, ministro de finanzas de Luis xiv, le corresponde el gran mérito de haber reunido con una feliz intuición a tres artistas geniales para la realización del palacio y los jardines de Vaux, que constituyen en su conjunto una de las obras más perfectas del 'siglo de oro' francés. El conjunto fue ideado de una

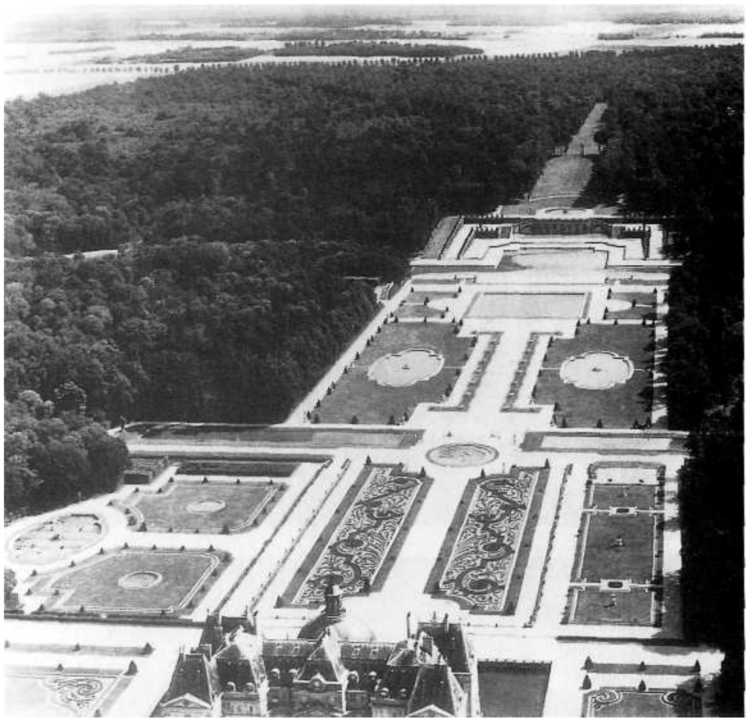
sola vez por tres jóvenes -que luego llegaron a ser célebres- unidos por una educación común y animados por una recíproca afinidad de intenciones: el arquitecto Louis Le Vau, autor del palacio; el pintor Charles Le Brun, supervisor de todas las obras decorativas; y André Le Nótre, creador de los jardines.

Las obras, comenzadas en 1656, llegaron a su término en 1661 gracias a unos imponentes medios nunca vistos hasta entonces, y Le Nótre prodigó en ellas todo su ingenio, haciendo realidad el modelo al que aspiraba su siglo, al igual que Vignola había establecido en Bagnaia el modelo del jardín renacentista italiano.



5.9 • *Vaux-le-Vicomte, planimetría general según Israel Sylvestre,*



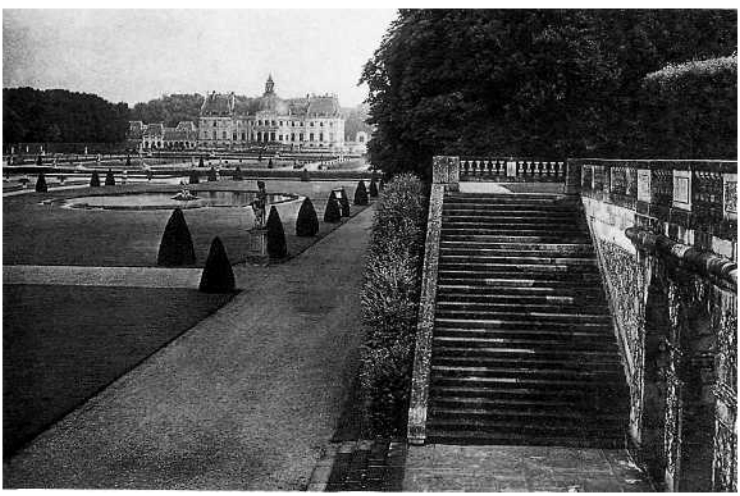


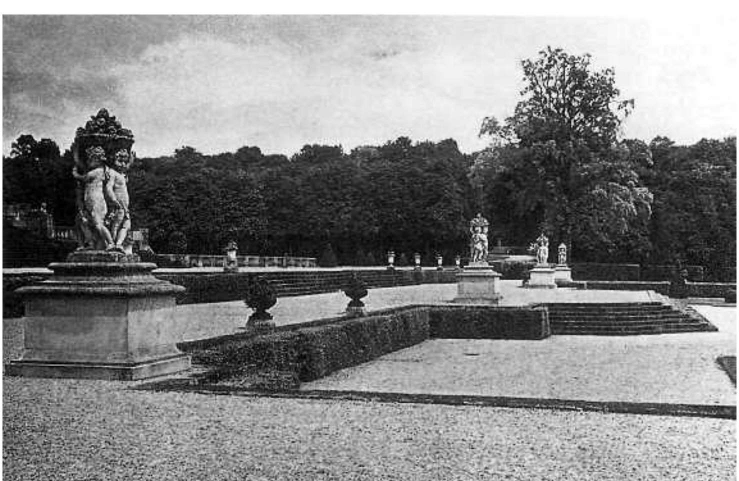
5.10. *Vaux-le-Vicomte: vistas aéreas generales con el palacio al fondo (derecha) y en primer término (debajo).*

El terreno sobre el que se extienden los jardines presentaba una pendiente doble: una delante del palacio y la otra a un costado, y el lugar disponía de un curso de agua importante: el río Anqueil.

Le Nótre sacó el máximo provecho de estas condiciones naturales (figuras 5.9 y 5.10): estableció un gran eje delante del palacio y modeló la suave pendiente con hábiles artificios para dar lugar a dos grandes explanadas con parterres, de las cuales la más cercana al palacio es menos extensa y está decorada *en broderie,*



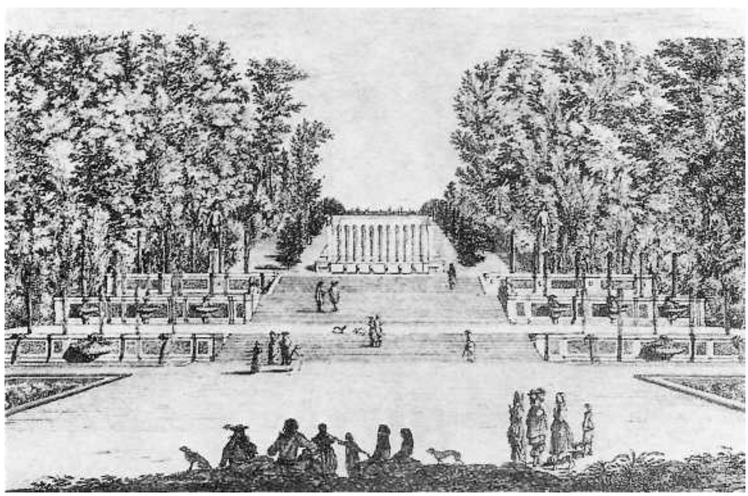


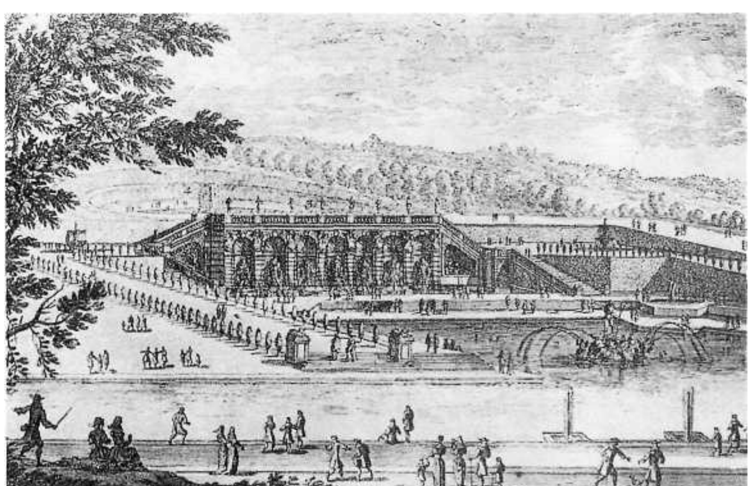


5•11. *Vaux-le-Vicomte: de arriba abajo, el parterre más cercano al palacio, el parterre a la inglesa de la segunda explanada, y la escalinata situada entre ambos.*

con parterres de bordado, mientras que la segunda es más grande y de un diseño más sencillo con parterres de césped, a la inglesa (figura 5.11). Le Nótre dividió el jardín con tres paseos transversales situados en correspondencia con los desniveles, y distinguió cada uno de estos paseos con fondos y decoraciones singulares. Distribuyó los motivos acuáticos de manera gradual y creciente a lo largo del eje central y a ambos lados de los parterres, usando láminas, estanques y bandas de agua además de surtidores, con formas más elaboradas en la parte del parterre de césped, en cuyo extremo colocó un vasto estanque cuadrado. Más allá de este estanque, en un nivel inferior, se extiende transversalmente la banda de agua formada por la canalización del río Anqueil, que tiene una longitud de mil metros y que se ensancha a la altura del eje del jardín para dar lugar al motivo de las grutas, excavadas en la ladera de la colina, al otro lado del canal.

5.12. *Vaux-le-Vicomte: las cascadas pequeñas (derecha) y las grutas y el gran canal (debajo), en dos grabados de Israel Sylvestre.*



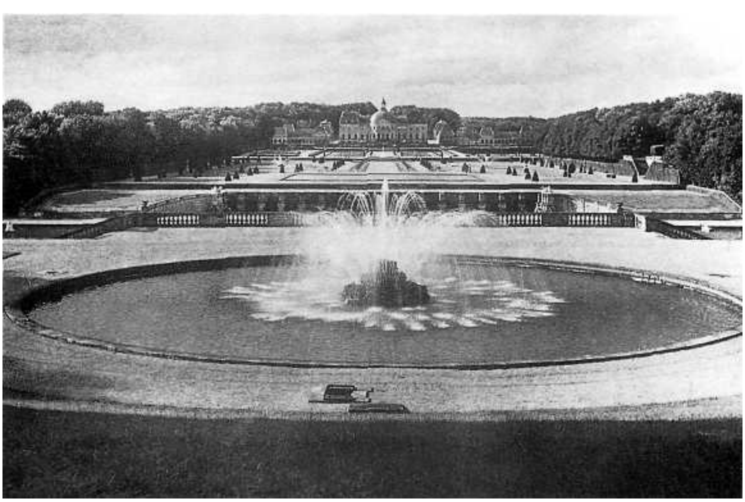


Para el espectador que se encuentra en la terraza a los pies del palacio o que recorre el paseo central, los chorros de agua de las grutas parecen reflejarse en el estanque cuadrado colocado al final de este mismo paseo, y dan la impresión de que son las propias grutas las que alimentan el estanque. Pero al final del paseo, la vista del gran canal rehundido aparece como una alegre sorpresa; por el lado de los parterres, este canal presenta una larga pared decorada con motivos escultóricos, cascadas y surtidores de agua; y por el lado opuesto aparecen las grutas excavadas en la pendiente y delimitadas por rampas, con dos grandes estatuas laterales que representan los ríos Tíber y Anqueil. Encima de las grutas hay una gran terraza con un estanque circular dotado de surtidores y, mucho más lejos, una estatua colosal de Hércules.

Le Nótre prodiga su maestría y su distinción también en los trazados secundarios, con motivos de variedad y de sorpresa que



5.13. *Vaux-le-Vicomte: vistas de la cascada (izquierda) y de la terraza situada sobre las grutas (debajo).*



van siendo descubiertos poco a poco por el espectador. Para valorar la presencia de la pendiente situada al lado izquierdo del jardín, se acentúa en esta parte la decoración con parterres de varios tipos y con el llamado 'estanque de la Corona', que contrasta con el arbolado de los bosquetes que se elevan, compactos, por encima del muro de contención. El segundo paseo transversal presenta otros motivos singulares al final del primer parterre. Acompañado en un lado por una banda de agua que al encontrarse con el paseo central da lugar a un estanque circular, este paseo, dirige la vista a la derecha, hacia una reja de hierro ricamente decorada; en el lado opuesto tiene como fondo una encantadora disposición de gradas y juegos acuáticos, llamada la 'reja de agua', que se apoya contra la pendiente de los bosquetes.

Los jardines están salpicados de obras plásticas y escultóricas tales como estatuas, hermas y jarrones, todos ellos distribuidos con buen juicio y en gran parte debidos a conocidos artistas contemporáneos, entre ellos Nicolás Poussin.

### *Versalles*

En Vaux, Le Nótre nos dejó una obra maestra de unidad y armonía; en Versalles, demostró su habilidad para crear un conjunto de una magnificencia sin par, en un lugar desfavorable y pobre de recursos naturales.

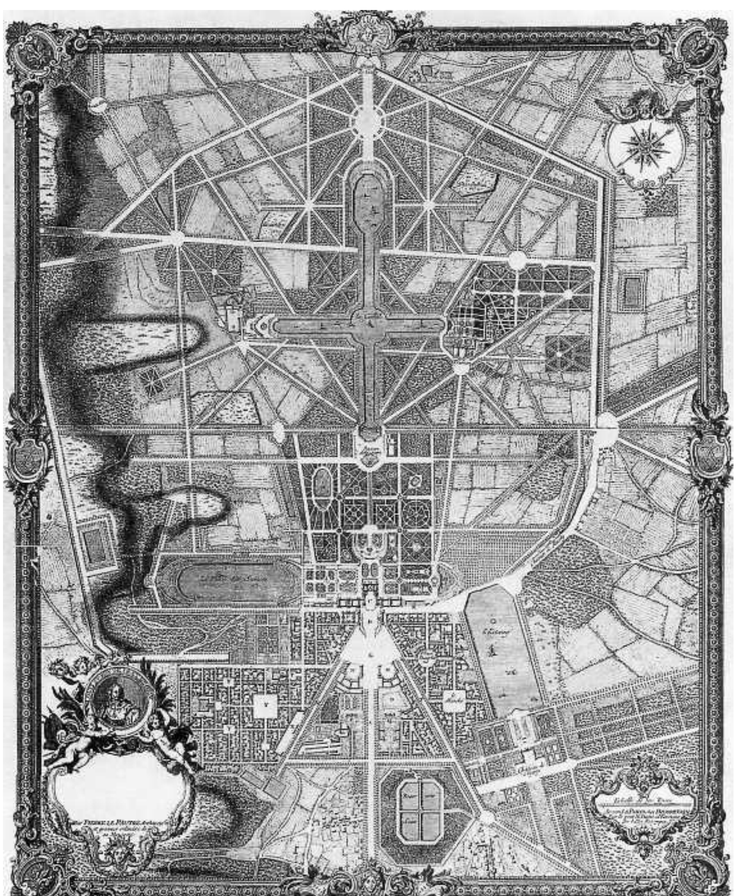
Luis xiv sube al trono, siendo muy joven, en 1661; recibido ese mismo año por Fouquet en el palacio de Vaux, recién terminado, se siente humillado e impresionado por el fasto y la riqueza que su ministro ostenta descaradamente con estas obras. Después del arresto de Fouquet, ordenado por el propio Rey, éste pone a su servicio a los tres artistas autores del refinado conjunto de Vaux. Desea construir para sí mismo una gran mansión no muy lejos de París, y elige con este propósito la localidad de Versalles -ligada a los recuerdos de su adolescencia-, donde ya existía, sobre una suave elevación, un palacete de caza, construido por su padre, Luis XIII.

Para la realización de este programa, las condiciones del lugar eran todo menos propicias: la colina existente resultaba demasiado pequeña para permitir la ampliación del palacio; el terreno era cenagoso e inadecuado para las plantaciones delicadas y, por si fuera poco, carecía de los recursos hídricos necesarios para alimentar los estanques y los surtidores de agua. Pero el Rey decidió forzar la naturaleza y ordenó, antes de nada, grandes movimientos de tierras para el ensanchamiento de la colina y, simultáneamente, imponentes obras para el drenaje y la captación de aguas en las regiones vecinas. En esta fase inicial, mientras Le Vau amplía el palacio con dos alas laterales, Le Nótre dispone los trazados principales de los jardines.

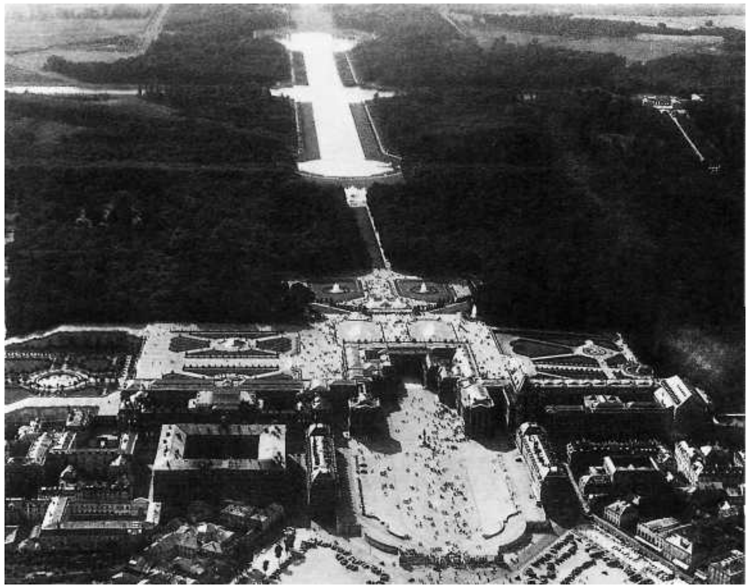
Convertido en residencia real, el palacio no resulta lo bastante grande para hospedar a la corte; en 1678, muerto Le Vau, Jules Hardouin-Mansart asume la dirección y ordena nuevas obras de ampliación, y Le Nótre agranda aún más los jardines.

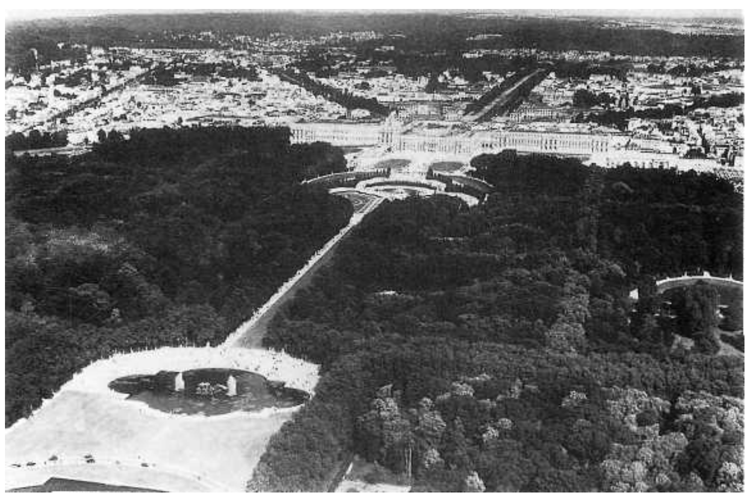
Las obras se desarrollaron bajo el control directo del Rey y duraron más de cincuenta años, habiendo utilizado enormes medios económicos. En 1685 había 36.000 obreros y 6.000 caballos trabajando en ellas; ese mismo año se creó una colina para dar cabida al nuevo palacio con 415 metros de fachada, y se allanó una elevación situada delante para dejar pasar el gran canal ideado por Le Nótre. Para el suministro hídrico, se desvió el río Biévre y se instalaron en Marly dispositivos de elevación para extraer agua del Sena.

La misión de Le Nótre no consistía sólo en ofrecer un marco digno al edificio, sino que se trataba también de crear un parque a modo de espacio exterior del palacio, en cuyo escenario debían tener lugar grandiosas fiestas. Y en esta concepción, Le Nótre superó en magnificencia las propias intenciones del soberano.



5.14. *Ver salles, planimetría general con la ciudad, el palacio y los jardines.*





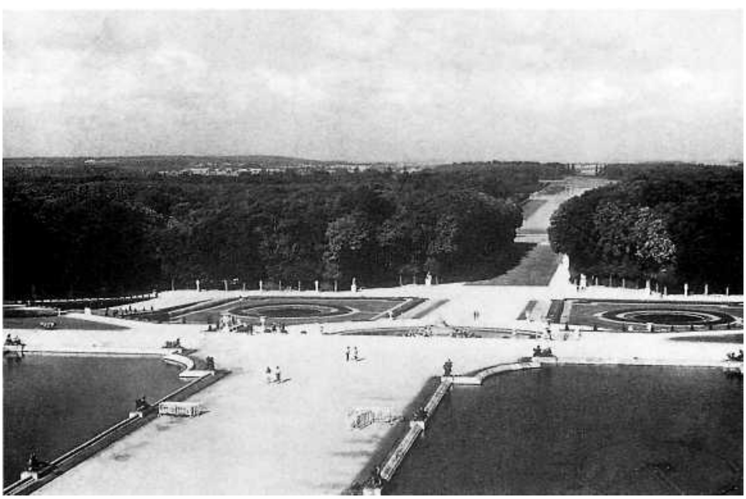
5.15. *Ver salles: vistas aéreas del conjunto con el jardín al fondo (derecha) y en primer término (debajo).*

A diferencia de los de Vaux, los jardines de Versalles fueron fruto de un programa de desarrollo progresivo, realizado bajo la exigencia de continuas ampliaciones; sin embargo, en su forma final, presentan un plano de conjunto tan armónico y unitario que parecen ideados de una vez (figura 5.14). La disposición general no difiere sustancialmente de la de los jardines de Vaux: un gran eje central dominante que se pierde en el horizonte, y una sucesión de parterres, bosquetes y bandas de agua (figura 5.15). Pero la composición es bastante más rica y se despliega sobre una red de paseos ortogonales y estrellados que multiplican las vistas.

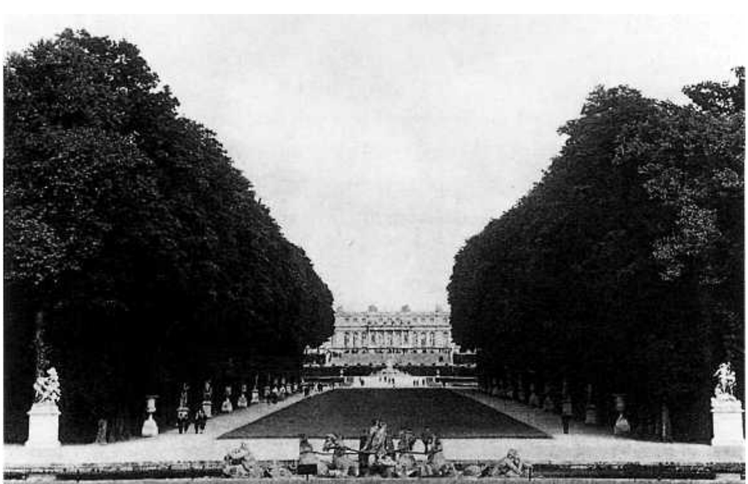
Le Nótre estableció, en correspondencia con el cuerpo central del palacio, una gran terraza realzada, con dos vastos estanques

adornados con grupos escultóricos de bronce, y a los lados, pero en un nivel ligeramente inferior, los parterres ornamentales (figura 5.16). A la derecha (al norte) está el parterre a la inglesa, con líneas de boj que encierran platabandas de flores, y del que sale un encantador paseo de agua; a la izquierda se encuentra el parterre meridional, decorado *en broderie,* que domina el naranjal situado debajo, flanqueado por las famosas escalinatas de Mansart (figura 5.17).

Desde la posición central de la terraza, la mirada abarca la sucesión de los trazados a lo largo del eje principal: abajo se halla el 'estanque de Latona',* en torno al cual se despliegan amplias rampas en herradura bordeadas de estatuas, jarrones y tejos; viene luego, en suave pendiente, el gran paseo del Rey o 'alfombra verde' (de 330 X 40 metros), que conduce al vasto estanque del 'carro de Apolo'; y después está la banda resplandeciente del

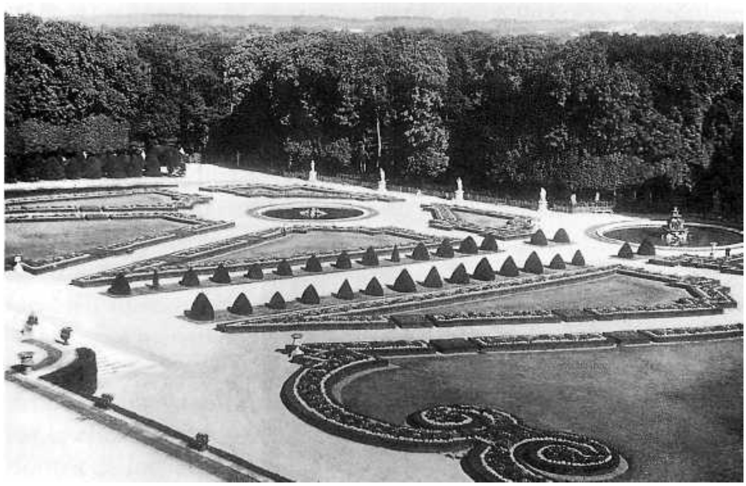


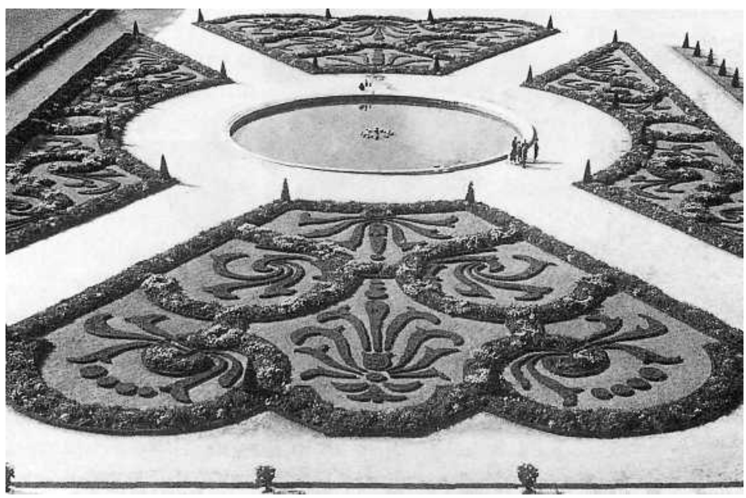
5.16. *Versalles: a la izquierda, vista desde la terraza del palacio, con el parterre de agua en primer término; debajo, perspectiva del Paseo Real desde el estanque de Apolo.*



* Latona o Leto: en la mitología griega, madre de Apolo y Artemisa, divinidades que fueron engendradas por Zeus.

5.17. *Ver salles, la terraza del palacio: a la derecha, el parterre-norte; debajo, el parterre de mediodía.*





gran canal, con una superficie de 20 hectáreas, enmarcado por plantaciones de álamos. Desde el frente del palacio hasta el final del gran canal, la fuga perspectiva supera los 3.000 metros.

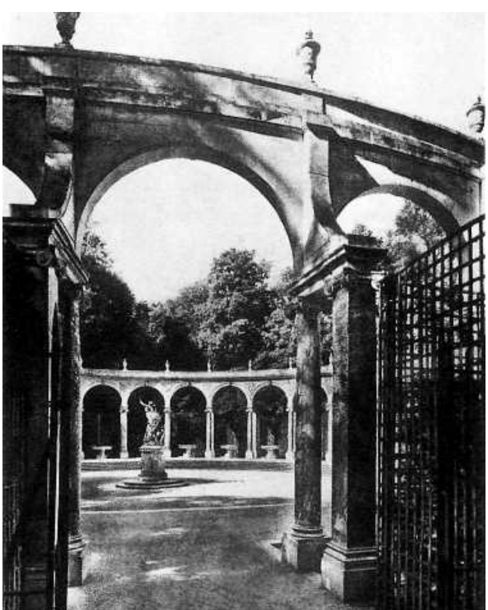
A los lados del paseo real y **a** lo largo de los dos paseos secundarios paralelos a aquél (paseos de las estaciones), se suceden los doce bosquetes, todos fastuosamente adornados, que ofrecen una serie de trazados con sorpresas. Entre los más notables están: el teatro de agua, con tres paseos en pendiente, cascadas y doscientos chorros de agua, cuyo efecto podía cambiarse siete veces; **el** Salón de baile, en forma de anfiteatro con terrazas rústicas, cascadas y surtidores, y gradas de césped para dar cabida a los espectadores (figura 5.18); y el laberinto, con 39 fuentes sobre temas sacados de las fábulas de Esopo. El célebre bosquete de la Columnata, obra de Mansart, se considera el mejor ornamento arquitectónico del parque (figura 5.19); de forma circular y con

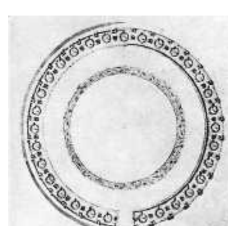
un diámetro de 3 2 metros, se compone de 3 2 columnas de mármol unidas con contrafuertes a otras tantas pilastras, que sostienen un motivo a base de arcadas con una elegante coronación. En los intercolumnios hay pequeñas pilas con surtidores de agua; la explanada circular encerrada por la columnata desciende hacia el centro para albergar el bellísimo grupo escultórico del *Rapto de Proserpina,* obra de Franc,ois Girardon.





5.18. *Versalles: vista y planta del bosquete del Salón de Baile.*





5.19. *Versalles: vista y planta del bosquete de la Columnata.*

Paseos, bosquetes y motivos acuáticos reciben su ornamento de centenares y centenares de obras de arte de distinto género: figuras, hermas y jarrones de mármol o de bronce. Toda esta decoración, sabiamente distribuida, gira principalmente en torno a un tema de simbolismo preciso que encuentra su inspiración en el mito de Apolo, dios del sol, de ese sol con rostro humano que el Rey asumió como emblema propio. La unidad de concepción y la sorprendente armonía a la que responden estas obras se debe sobre todo a Le Brun, que ideó la mayor parte de ellas, coordinando también su realización.

Un gran mérito ha de reconocérseles a los técnicos hidráulicos, quienes, con instalaciones colosales e ingeniosas, consiguieron proporcionar la enorme cantidad de agua necesaria para asegurar la eficacia de los estanques, de los canales y de los 1.400 surtidores de los jardines. Junto con los dispositivos de captación se crearon también instalaciones de recogida de aguas pluviales mediante estanques artificiales y depósitos de reserva (estos últimos, con capacidad para zoo.000 metros cúbicos, situados bajo la terraza del palacio). En estas obras, además de Francini aparecen también los nombres del abate Piccard, de Vauban y del fontanero Denis.

Tampoco se han de olvidar los nombres de los hábiles jardineros que proporcionaron una valiosa ayuda a Le Nótre: Le Bouteaux, sobrino de aquél, Colinot, Forest y Trumel. Pero una mención aparte merece J.-B. de la Quintinie, experto en arboricultura, que se encargó de casi todas las plantaciones del parque y creó los célebres viveros.

Inmensa ciudad verde, Versalles está ordenada según un auténtico plan urbanístico, en el cual Le Nótre supo conciliar lo suntuoso con lo delicado, la grandiosidad con la armonía. Su concepción refleja la claridad renacentista en las particiones espaciales, en la regularidad de los trazados y en la sabia distribución de las vistas perspectivas; pero en esa concepción, la razón y el determinismo dejan también un amplio campo para la fantasía, la variedad y la sorpresa.

### *Trianón*

Cuando las obras de Versalles estaban en pleno desarrollo, el Rey decidió edificar, no lejos del palacio real, una mansión aislada de los fastos de la corte y destinada al reposo; para este propósito eligió el paraje de Trianón, situado en el extremo del estanque derecho del canal pequeño, haciendo demoler un edificio existente denominado 'Trianón de porcelana'.*

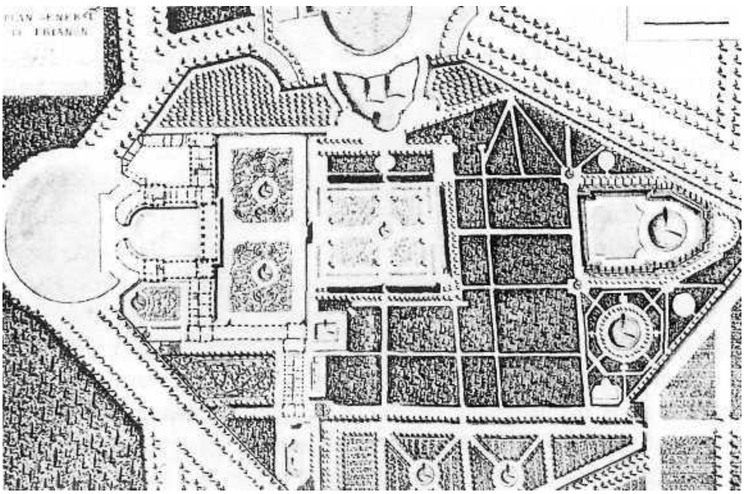
La obras, comenzadas por Mansart en 1687, se terminaron en un tiempo muy corto; se levantó un pabellón a la italiana, agradable y espacioso, de una sola planta y con una amplia columnata

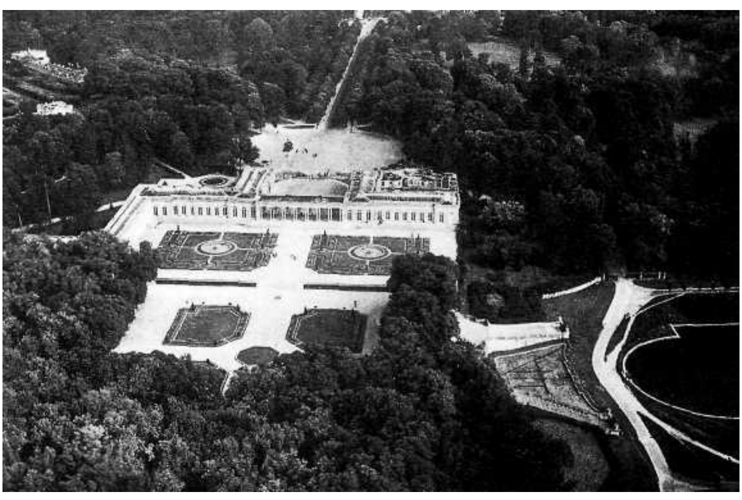
* El 'Trianón de porcelana' era un conjunto de tres pabellones construidos en 1670 a la moda chinesca, que tenían sus propios jardines con plantas por entonces consideradas exóticas.

abierto hacia los jardines (figura 5.20). La organización de los jardines y del parque anejo fue realizada por Le Nótre en colaboración con el propio Mansart.

Los jardines propiamente dichos se extienden por dos explanadas a eje con la columnata, ambas de un diseño bastante sencillo, a la inglesa, con estanques revestidos de mármol y una rica decoración floral. La segunda explanada disfruta lateralmente de la vista del pequeño canal situado en un nivel inferior, a cuya cabecera se accede por la doble rampa de la bella 'escalinata de la herradura'.

Al fondo y al lado de los jardines se alinean plantaciones en 'quincunce' o al tresbolillo, y más allá de éstas se extiende un bosque tupido, cortado en toda su longitud por una avenida principal y por otras calles secundarias, con trazados diagonales y motivos variados en estrella, plazoletas y gabinetes adornados con





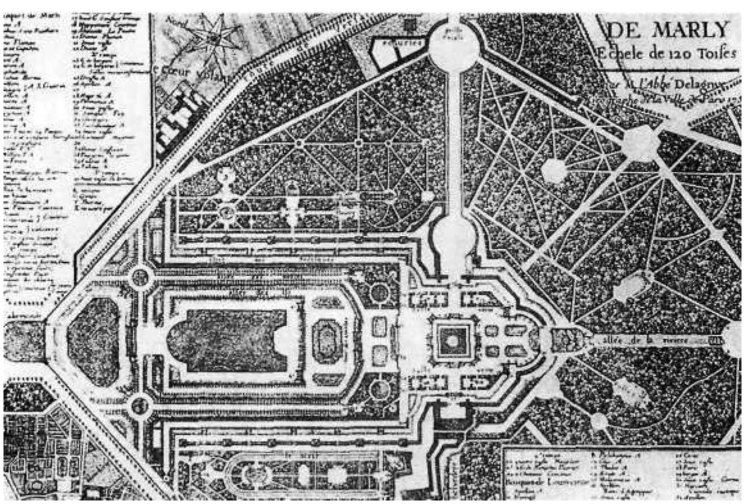
5.20. *Gran Trianón: planimetría general y vista aérea.*

estatuas, jarrones y asientos de mármol. Los motivos acuáticos aparecen en dos disposiciones principales que constituyen la atracción de estos jardines: la gran lámina de agua con dos escalones, a eje con la columnata de entrada y situada más allá de los quincunces; y las cascadas llamadas 'el Bufete', una festiva composición de Mansart en mármoles polícromos y metal dorado. Al lado norte, la vista, a eje con el canal, queda cerrada por una disposición en anfiteatro, flanqueada por láminas de agua y una elegante decoración vegetal.

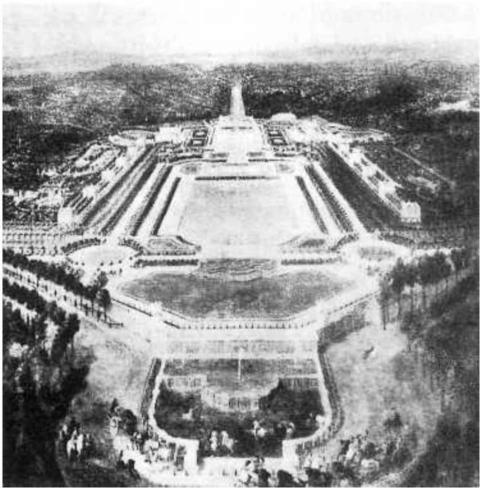
## *Marly*

Tras la paz de Nimega (1678), llegado a la cumbre de su gloria, el Rey desea una nueva residencia que responda mejor que el Trianón a su necesidad de tranquilidad y aislamiento. Para ello, Mansart eligió un paraje entre Versalles y Saint-Germain, compuesto por una hondonada estrecha orientada de norte a sur, y propuso un proyecto de residencia y jardín bastante ingenioso. En lugar de un único edificio grande, decidió distribuir las construcciones en trece pabellones: el del Rey, el más grande, está situado en el eje sobre una terraza elevada; y los demás, más pequeños y todos iguales, para la corte, se alinean a ambos lados de un gran jardín. El pabellón real simboliza el sol, emblema del Rey, y los pabellones satélites corresponden a los doce signos del zodiaco, que el astro resplandeciente va atravesando a medida que se desplaza.

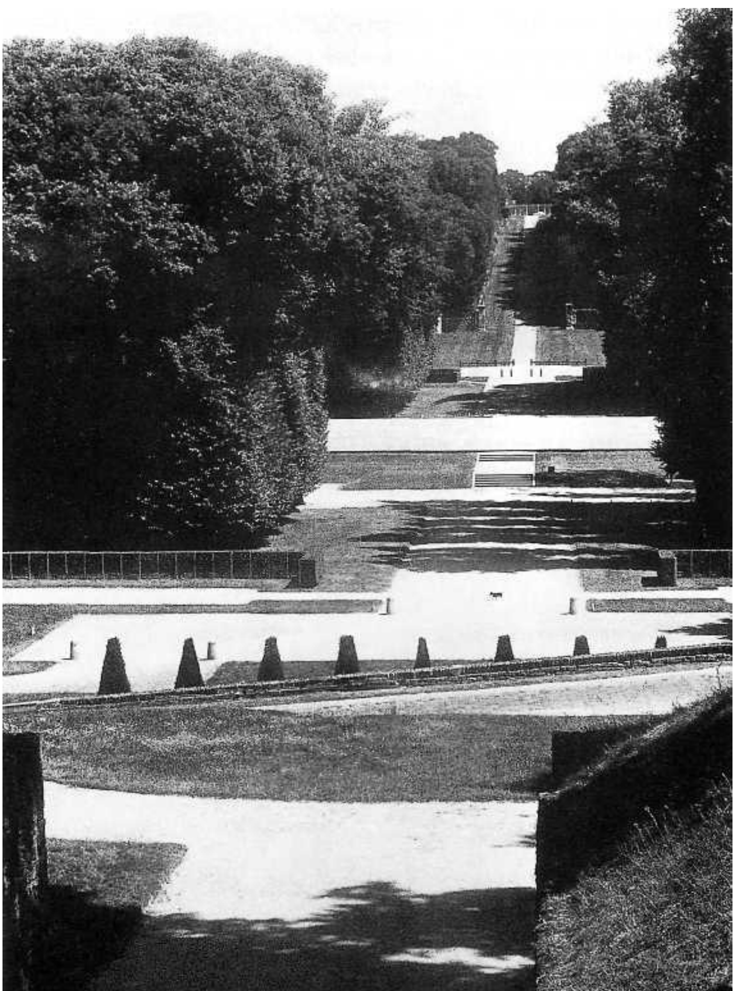
Realizado entre 1679 y 1686, este conjunto puede considerarse como la obra más completa y perfecta de las emprendidas por Luis xiv (figura 5.21). El autor de los jardines fue Le Nótre, quien, dentro del marco arquitectónico establecido por Mansart y sacando partido de la orografía del terreno, concibió un diseño




5-21. *Marly, planimetría general.*



5.22. *Marly: perspectiva general según un cuadro de Martin (izquierda), y vista de la parte situada detrás del pabellón real (abajo).*



totalmente nuevo y original: en lugar de parterres decorados distribuidos a lo largo del eje visual principal, adoptó una gran lámina de agua encerrada en tres de sus lados por una serie de terrazas escalonadas.

Marly puede definirse, por tanto, como un jardín de agua: desde el bosque situado a espaldas del pabellón real, y a lo largo del gran eje del parque, había toda una sucesión de balsas y estanques, adornados con todo aquello que los juegos hidráulicos podían conseguir en cuanto a variedad y riqueza de efectos (figura 5.22). Desde lo alto de la colina, una imponente masa de agua se derramaba sobre 53 escalones de mármol distribuidos a lo largo de la pendiente para formar la famosa *Riviére*, una gigantesca cadena de agua delimitada por altos setos verdes; adornada con estatuas y con motivos rústicos, terminaba en un vasto estanque. Al otro lado del palacete real, el agua reaparecía como decoración de las terrazas escalonadas; después, la gran balsa central era el motivo dominante; y en el nivel inferior se situaba el estanque terminal, con escalones dispuestos en abanico y formando una serie de cascadas.

El jardín central se componía de tres planos en anfiteatro que en la parte delantera del palacete se ensanchaban para dar cabida a motivos acuáticos y parterres decorados; los tres niveles estaban delimitados por tres paseos paralelos: el más alto, cubierto con un pórtico de vegetación; el segundo, adornado con árboles recortados como esferas; y el tercero, el más bajo, flanqueado por hileras de tejos. El plano intermedio incluía, en la parte más cercana al palacete, los llamados *appartements verts* o 'apartamentos de vegetación', compuestos por dos bosquetes, cada uno con un estanque circular en medio y pequeñas salas adornadas con estatuas y jarrones, y destinados al trabajo al aire libre de las damas de la corte. Un pórtico con columnas y arquitrabes, enteramente formado por árboles recortados, circundaba exteriormente estos gabinetes. Estos y otros motivos similares constituían una de las atracciones de Marly; aquí, en efecto, la técnica de la jardinería y la horticultura decorativa alcanzaron el máximo nivel de virtuosismo y perfección.

Lateralmente se extendían las ordenaciones en bosquetes. Se sabe que estos bosquetes sufrieron continuas modificaciones, y nosotros podemos apreciar la elegancia de su diseño gracias a la fiel y abundante documentación gráfica de la época. Ideados en buena parte por Mansart, especialmente versado en la creación de esos elementos del jardín, los bosquetes fueron concebidos con un criterio unitario, enlazados en una visión de conjunto como una secuencia de episodios de arquitectura vegetal. Desde los bosquetes se proyectaban en la espesura del bosque unas amplias calles que prolongaban las vistas y que en los puntos de cruce daban lugar a explanadas y otros componentes.

En estas partes del parque que cierran el jardín propiamente dicho no está documentada la participación de Le Nótre, aunque sin duda el maestro estuvo presente en ellas, puesto que su influencia es patente por doquier.

En Marly, como en Versalles, han de recordarse las gigantescas instalaciones para el suministro hídrico. La célebre máquina de captación existente en el lugar, inicialmente destinada a satisfacer las exigencias de Versalles, se utilizó a continuación para estos jardines, que tuvieron además tres inmensos depósitos con una capacidad global de 320.000 metros cúbicos.

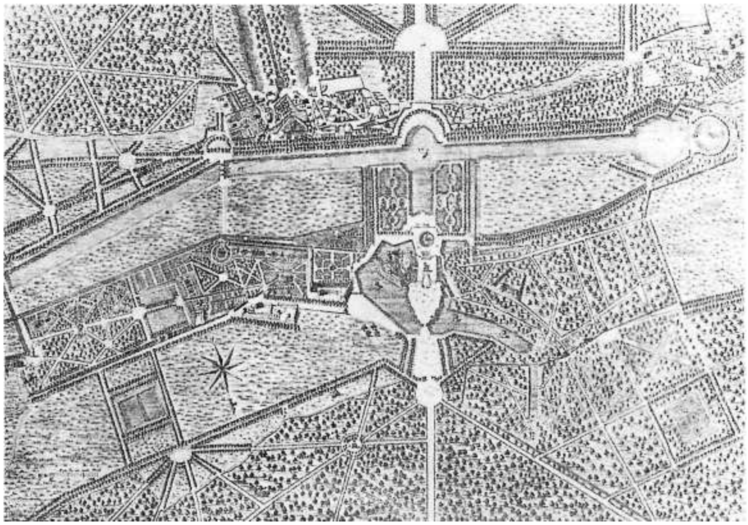
En el periodo de la Revolución Francesa, esta magnífica residencia sufrió grandes daños y luego fue abandonada; desde esa época los jardines se fueron degradando continuamente. Posteriormente, el estado francés pasó a ser su nuevo propietario y puso en marcha las necesarias obras de restauración.

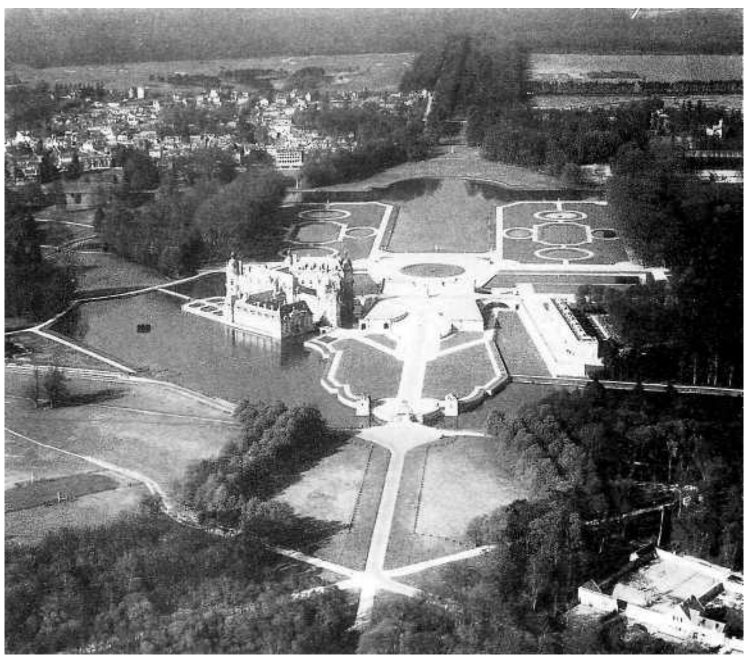
### *Chantilly*

El parque de Chantilly es una de las obras más célebres de Le Nótre, que estuvo ocupado en ella casi ininterrumpidamente entre 1663 y 1700, ayudado por su sobrino Claude Desgots. En el lugar, antes de la intervención de Le Nótre, estaba el castillo de la familia Conde, que por su ubicación se prestaba poco a ser adoptado como centro visual. Le Nótre situó a un costado una terraza ligeramente realzada, y sobre el eje de ésta desplegó la composición de los jardines y del parque (figura 5.2.3). La terraza es como un antepatio que domina las vistas en todas direcciones: al frente, en dirección norte, está el gran parterre, enmarcado lateralmente por hileras de tilos; de espaldas hay una magnífica rampa a eje con el paseo de entrada.* Otra escalera, corta pero bastante amplia, conduce a una terraza inferior con forma de trapecio y adornada con un estanque circular; y después de ésta da comienzo el gran parterre, considerado como una de las creaciones más distinguidas de Le Nótre. Este parterre consiste en dos vastos compartimentos de césped, cada uno con una balsa central con extremos en forma de asas, y cuatro estanques circulares y elípticos, decorados con platabandas de flores; un brazo de canal avanza sobre el eje central multiplicando los reflejos creados por el agua, los chorros ornamentales y las arboledas. Es como un jardín de espejos, centelleante y luminoso, con un diseño límpido y ampliamente diáfano; su concepción recuerda a Marly, pero en este caso la misma idea se plasma con más decisión y también con mayor claridad de diseño.

Un gran canal limita los parterres por el norte; alimentado por el río Nonnette, forma una especie de gran banda de 1.800 metros en sentido transversal; en el encuentro con el eje del jardín se ensancha en semicírculo para dar lugar al talud en exedra que se

* En el centro de esta terraza, la estatua ecuestre del príncipe de Conde está colocada de cara al castillo, marcando así un eje transversal.

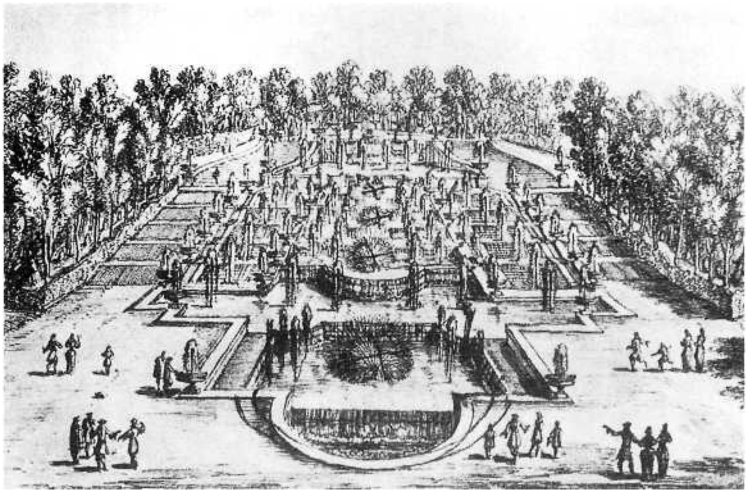




5.23. *Chantilly: planimetría general y vista aérea.*

apoya en la ladera posterior *(vertugadin* en francés). Unos canales secundarios recorren los jardines y el parque para alimentar otras balsas y estanques menores y para dividir el terreno en muchas islas que se distinguen por sus motivos acuáticos.

A un lado del parterre, más allá de los paseos de tilos (llamados 'paseos de los Filósofos'), se suceden los bosquetes, decorados con suntuosas cascadas. La más notable, llamada precisamente 'Gran Cascada' por la ornamentación y la abundancia de agua, puede rivalizar con las más famosas de la época; com-



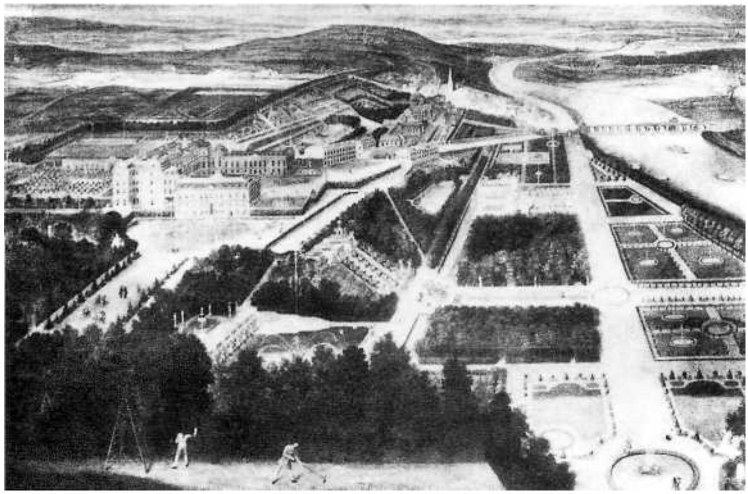
5.Z4. *Chantilly, perspectiva de la Gran Cascada según un dibujo de Perelle.*

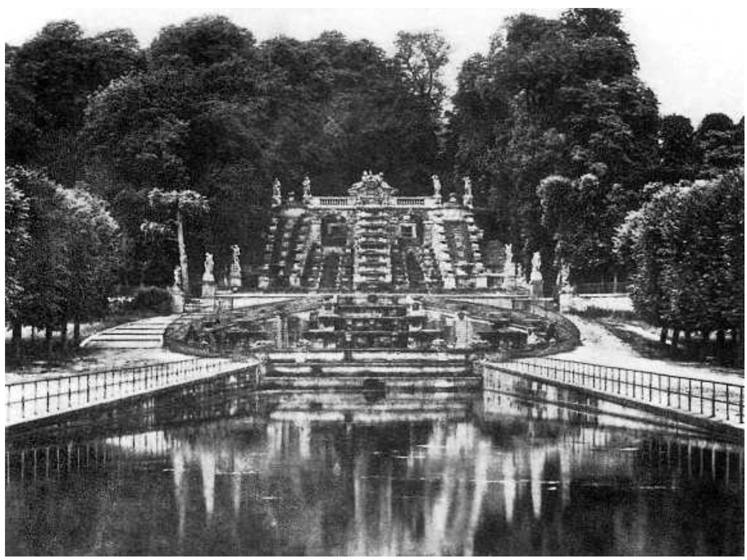
prende la ordenación de toda una ladera con escaleras laterales, dos cadenas de agua y un motivo central con gradas en cascada adornadas con surtidores, hermas, esculturas y motivos rústicos (figura 5.24).

Las partes laterales del parque sufrieron más tarde transformaciones a tono con la moda paisajista, pero en su conjunto todavía conservan su carácter original.

### *Saint-Cloud*

En este jardín, más que en ningún otro, es donde Le Nótre pone de manifiesto la ductilidad de su manera de hacer, con un procedimiento que intenta modelar la naturaleza sin forzarla, adaptando el terreno a las líneas geométricas de la composición (figura 5.25). Dicho terreno se extiende sobre las laderas de una elevación que domina el Sena, con un vasto panorama de París. La planta general incluye dos ejes principales, en dirección este-oeste y orientados hacia el panorama, cortados por otros tres ejes transversales que discurren de norte a sur; el diseño es holgado y grandioso debido a la amplitud de los paseos y a las justas proporciones del conjunto. El paseo principal incorpora las vistas de mayor relieve que convergen en el palacio; más allá de éste, tras un primer parterre, el terreno se eleva en una suave pendiente hasta llegar a una explanada adornada con un estanque de forma cuadrilobulada, rodeado por dos canales, los cuales están rodeados a su vez por una pendiente de hierba. A continuación hay una alfombra verde y después un claro circular situado en la parte alta del bosque, del que parten ocho calles en estrella. Los componentes más elaborados y de mayor valor están sabiamente distribuidos al sur y al oeste del palacio hasta los jardines bajos, que llegan a las orillas del Sena. Salas de vegetación, bosquetes y, so-



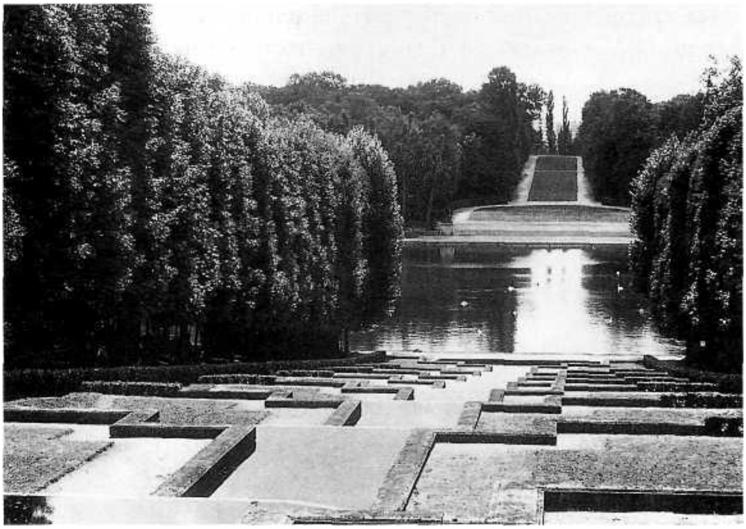


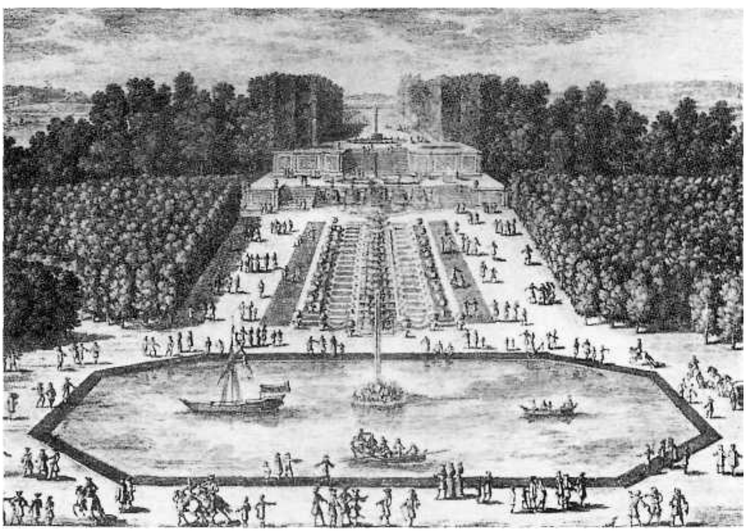
5.25. *Saint-Cloud: a la derecha, perspectiva general según un cuadro de Allegrain; debajo, vista de las cascadas.*

bre todo, motivos acuáticos se suceden armónicamente en conformidad con las singularidades del terreno escarpado. Son muy célebres las cascadas, consideradas como la composición más importante y completa de este género realizada en Francia durante el *Grand Siécle;* escalonadas a la manera italiana y adornadas con toda clase de juegos de agua y estatuas, recuerdan en su concepción las de Chantilly, pero muestran una mayor robustez plástica y un efecto escenográfico más acentuado.

## *Sceaux*

Otro ejemplo de la flexibilidad de los principios de Le Nótre y de su inteligente adaptación nos lo ofrecen los jardines de Sceaux.





5.26. *Sceaux: las cascadas en su estado actual (izquierda) y según un grabado de Perelle (debajo).*

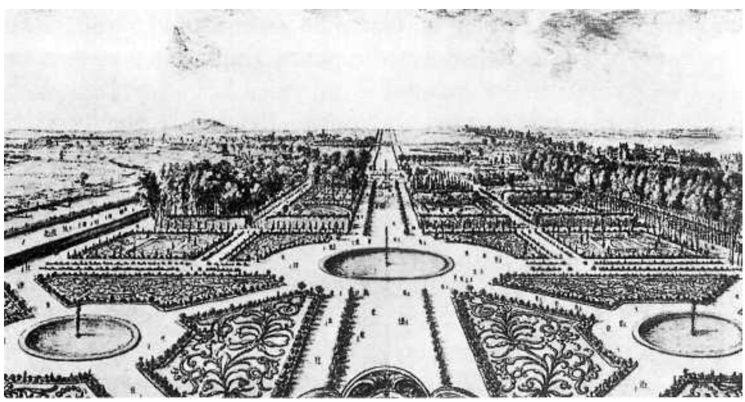
Al igual que en Saint-Cloud, Le Nótre tuvo que modelar un terreno en pendiente y se vio obligado a condicionar su composición a la presencia del palacio. Sin embargo, en este caso no tuvo que renunciar a llevar a cabo su esquema preferido: una gran avenida de acceso colocada a eje con la vivienda, que se prolonga más allá de ésta para enlazar los jardines en una única perspectiva, y al menos un eje transversal importante. En Sceaux, la composición está definida precisamente por estos dos ejes que se cruzan a la altura del palacio, con un efecto de conjunto que se presenta variado y clásicamente ordenado. A lo largo del eje principal se suceden los parterres, delimitados en uno de los lados por bosquetes, mientras en el lado opuesto forman una terraza que ofrece la visión del parque inferior y del gran canal.*

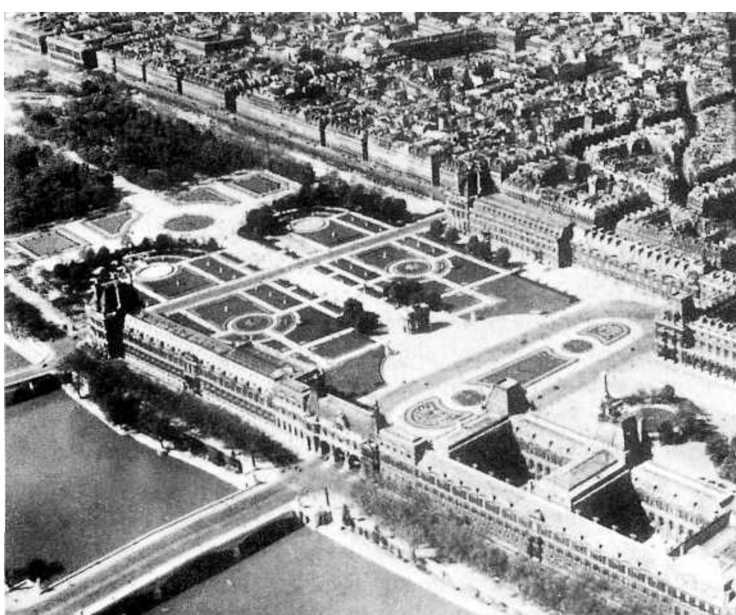
* Inicialmente, el eje principal era muy corto y el jardín se desarrollaba en perpendicular. Luego se prolongó y se le añadió otro eje transversal.

El primer eje transversal parte del palacio y se adentra en el bosque con una suave pendiente, para conducir hasta la gran cascada que alimenta con sus aguas un enorme estanque octogonal de casi cinco hectáreas, coronado de plátanos y con un surtidor en el centro que alcanza cuarenta metros de altura (figura 5.26). Un corto brazo de agua pone en comunicación el estanque con el gran canal que forma el segundo eje transversal, una soberbia banda de mil metros de longitud que se dirige hasta la parte baja de la gran terraza sobre la que se extienden los jardines.

### *has Tullerías*

El palacio de las Tullerías, comenzado por Catalina de Médicis, requirió también el trazado de un jardín, que se acabó antes que





5.27. *Las Tullerías: perspectiva del conjunto, según un grabado de Verelle (derecha), y vista aérea del estado actual (debajo).*

los edificios. Concebido a la manera del Renacimiento tardío, contenía un parterre de flores y luego una serie de compartimentos rectangulares, unos a base de bosquetes de tilos y olmos al tresbolillo, y otros a base de cuadros; tenía también algunos elementos ornamentales como un laberinto, una fuente y una gruta. En el reinado de Enrique iv su conservación se confió a Claude Mollet, que mejoró su decoración arbórea con empalizadas de cipreses y granados.

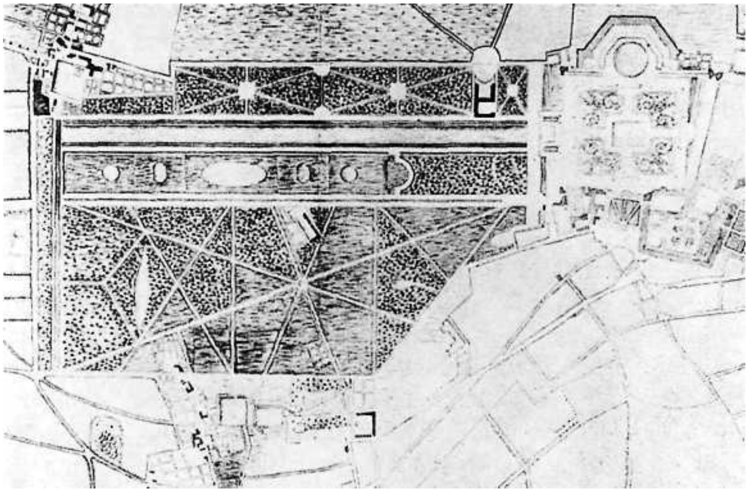
Le Nótre intervino en 1665 y destruyó el diseño anterior, trazando el jardín actual con la aplicación de sus principios (figura 5.27): en las proximidades del palacio situó un gran espacio abierto con parterres, adornado con tres estanques dispuestos en triángulo (uno central y dos laterales); y después colocó la parte cubierta de plantaciones, repartida en dieciséis compartimentos destinados a quincunces, masas verdes y parterres de césped; en uno de éstos hay también un teatro de vegetación. Un espacioso paseo discurre por el eje del jardín para terminar en un estanque octogonal envuelto por una doble rampa en herradura; más allá, la visión se extiende hasta el horizonte, a lo largo de una directriz exterior trazada por el propio Le Nótre que constituiría más adelante la avenida de los Campos Elíseos.

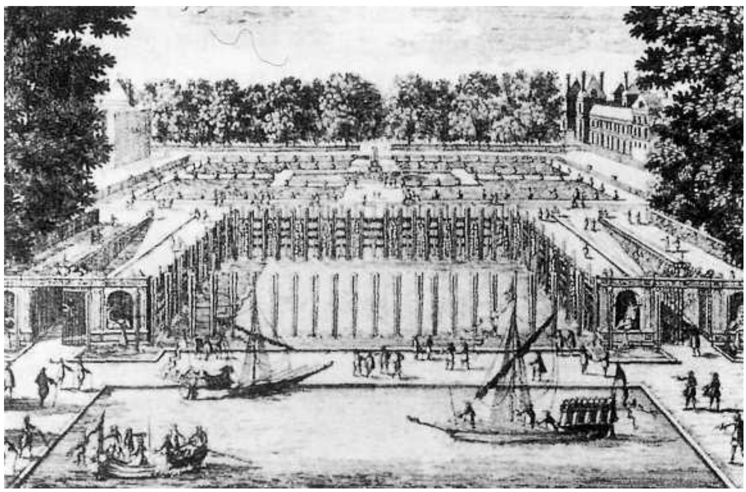
Para entender el grado de progreso alcanzado por la jardinería francesa al advenimiento de Luis xiv bastará comparar el diseño que de estos jardines nos proporciona Du Cerceau con el proyecto definitivo llevado a cabo por Le Nótre. El primero -con sus paseos estrechos y la partición simplista en cuadros, repetidos en su forma y en su tamaño- muestra una pobreza de miras que se traduce en monotonía; por el contrario, el segundo, sin renunciar a las normas de regularidad y simetría, manifiesta una sorprendente variedad tanto en el conjunto como en sus diversas partes.

### *Fontainebleau*

La pasión innata que Luis xiv sentía por los jardines no le hizo olvidarse de Fontainebleau, que también tuvo su cuota de embellecimiento. La obra realizada en este caso por Le Nótre consistió en dar un orden definitivo y orgánico a los trazados existentes, constituidos por dos motivos predominantes: el llamado 'parterre del Tíber' y, a eje con éste, el gran canal rectilíneo (figura 5.28).

El gran parterre, creado por Francisco 1 y transformado a continuación por Enrique iv -que lo embelleció con la famosa estatua del Tíber-, ocupa un espacio casi cuadrado de 310X395 metros, y se encuentra en un nivel más alto con respecto al canal. Le Nótre no empleó en él canales ni fuentes, sino que se limitó a crear en el centro un estanque cuadrado de 60 metros de lado, rodeado por cuatro compartimentos de bordado; a su alrededor colocó un paseo ligeramente elevado, con escaleras en los encuen-





5.28. *Fontainebleau: a la derecha, planimetría general; abajo, vista de las cascadas con el inicio del Gran Canal, según un grabado de Aveline.*

tros con los ejes, para poder disfrutar de la vista del parterre ornamental. De este modo, dotó al conjunto de una majestuosa serenidad, basada en la sencillez de las líneas y en la armonía de las proporciones.

En el lado del palacio y de los edificios anejos -que en conjunto no ofrecían una alineación regular-, dispuso una doble hilera de tilos recortados de forma geométrica; y en el lado opuesto interpuso un trazado de transición entre el parterre y la floresta, consistente en un canal ochavado que rodea un estanque circular.

Con el fin de asegurar un enlace adecuado entre el parterre y el gran canal, en la cabecera de éste se creó un conjunto de cascadas, un auténtico castillo de agua, realizado por Francois y Pierre Francine (hijos de Tommaso Francini), que está adosado al muro de contención del parterre; de éste se separaban dos rampas que descendían hasta alcanzar el plano más bajo.

El canal (de 1.200 X 40 metros) se adornó a la izquierda con una banda de césped, extendida en toda su longitud y pautada por más de cien estanques de formas diversas, cada uno con su surtidor de agua en el centro. Finalmente, en los mismos bosques que flanquean el canal se tallaron calles con múltiples directrices.

### *Saint-Germain y Meudon*

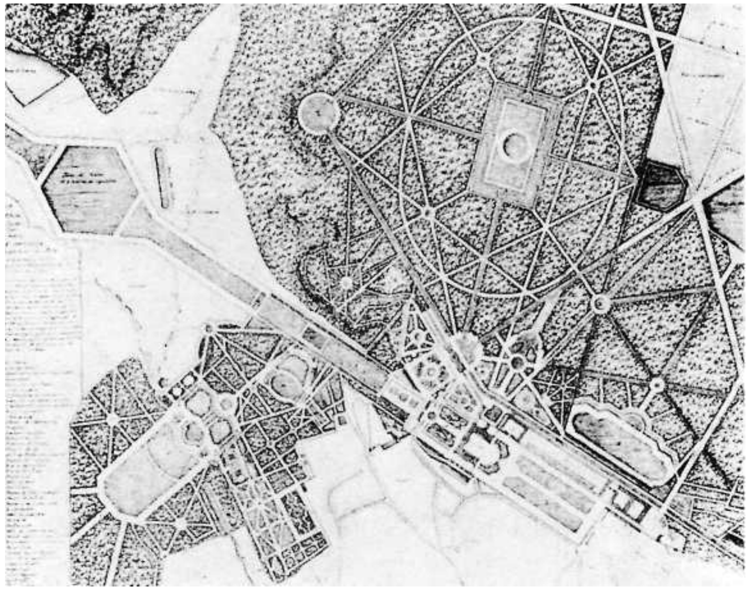
En Saint-Germain, Le Nótre recibió el encargo de unir, mediante un conjunto de jardines, el viejo castillo del rey Carlos v con el nuevo palacio de Enrique iv. Las irregularidades del terreno y la posición misma de los edificios no le permitieron desplegar una composición racional, pero consiguió agudizar su inagotable inventiva en la disposición de cada trazado individual, con parterres de todo tipo, magistralmente diseñados.

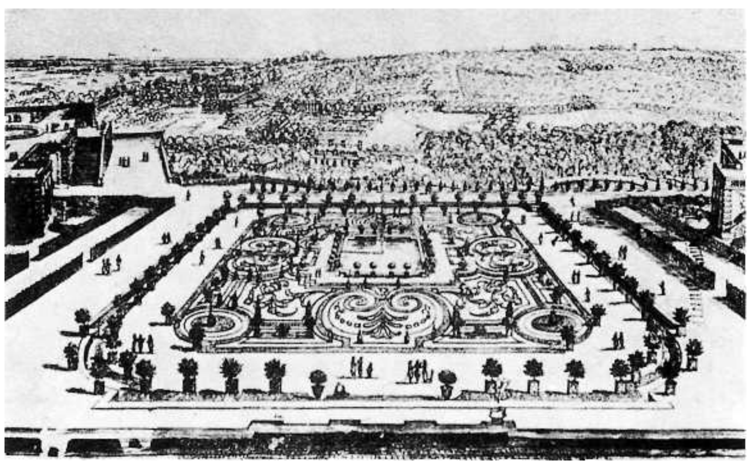
Sin embargo, en la concepción y en el diseño de la célebre terraza panorámica, terminada en 1673, Le Nótre nos ofrece otra muestra de su manera, verdaderamente romana, de dominar la naturaleza con efectos grandiosos. Este trazado incluye en su parte inicial un espolón con bastiones que se asoma a modo de belvedere sobre el valle del Sena, dominando un vasto panorama que se extiende hasta el horizonte; luego, sostenido por un muro de contención, forma un paseo rectilíneo de una anchura de treinta metros, que se prolonga más de dos kilómetros. A un lado, este paseo ofrece una vista abierta hacia el panorama; y al otro, está delimitado por arriates con hileras de tilos que se alinean al borde de una tupida floresta.

En una primera etapa, los jardines de Meudon fueron realizados por Le Nótre para los Louvois; a continuación fue preciso llevar a cabo nuevas obras, más importantes, en cuanto Luis xiv adquirió para el Delfín el palacio y los jardines. También en este caso, al igual que en Saint-Germain, las obras existentes impidieron hacer realidad un plan orgánico.

En su forma definitiva, estos jardines, debidos en parte a Le Nótre y en parte a Mansart, quedaron compuestos de tres partes casi distintas y no suficientemente articuladas entre sí, también a causa de las irregularidades del terreno (figura 5.29). El motivo principal se desplegaba a media altura de la pendiente, en correspondencia con el eje del palacio; daba comienzo con una serie de planos escalonados decorados con parterres, y se prolongaba en un paseo muy amplio, con la parte central ocupada por una alfombra verde interrumpida cada cierta distancia por láminas de agua de formas variadas, y limitado a ambos lados por hileras dobles de grandes árboles. Los otros jardines se disponían a los lados de este eje principal y llegaban a juntarse por un lado en la parte alta, en la posición más cercana al palacio, y por otro en la parte baja.

5.29. *Meudon: a la derecha, planimetría general (de Mariette); debajo, vista del parterre de la Gruta (de un grabado de Israel Sylvestre).*





Estos jardines tuvieron una decoración riquísima que en buena parte fue colocada y realizada por el propio Rey en todos sus detalles; actualmente no queda nada de ellos, pero los conocemos con exactitud gracias a los dibujos de la época.

### *Obras menores de Le Nótre*

Durante más de medio siglo, Le Nótre ejerció una auténtica hegemonía que apenas fue contrarrestada en alguna ocasión por Jules Hardouin-Mansart, el mayor arquitecto de la época. Así pues, de puede afirmar que, mientras vivió, no hubo una sola realización importante de jardinería en la que Le Nótre no participase más o menos directamente.

Algunas obras menores pero bastante significativas, hoy completamente desaparecidas, fueron los jardines de Clagny -encargados por el Rey para una de sus favoritas, la marquesa de Montespan- y los de Chaville, ambos con una concepción típica de Le Nótre. Y notables fueron también los jardines de Courances, de Wideville, de Dampierre y de Pomponne, junto a muchos otros, por lo general atribuidos en su totalidad o solamente en parte a Le Nótre.

Courances, no lejos de Fontainebleau, es un lugar conocido por la abundancia y la calidad de sus aguas 'corrientes'. Junto al palacio -que es un valioso edificio renacentista- se trazaron los jardines, que adoptaron una forma bastante irregular. En este caso, Le Nótre, aprovechando los abundantes recursos hídricos, dio carácter a la composición haciendo prevalecer los motivos acuáticos con innumerables balsas de formas variadas, además de quinientos metros de canales, salas de agua y cascadas.

En el jardín de Wideville, de dimensiones modestas, Le Nótre trabajó en colaboración con el pintor Simón Vouet, su primer maestro. Consta principalmente de un bello parterre rectangular de césped, sobriamente ornamentado con arbustos recortados, modestas obras topiarias y arabescos de boj adornados con flores. Al fondo termina en un hemiciclo con un encantador ninfeo decorado a la italiana. No se emplea ningún motivo acuático, ni en estanques ni en fuentes, y el efecto decorativo se obtiene exclusivamente a partir de los elementos vegetales.

El jardín de Dampierre, considerado uno de los más notables de Le Nótre, se trazó entre 1675 y 1688; ordenado en torno a un eje que comienza en el patio delantero, comprende una serie de disposiciones en forma de anfiteatro modeladas en una ladera situada frente al palacio.

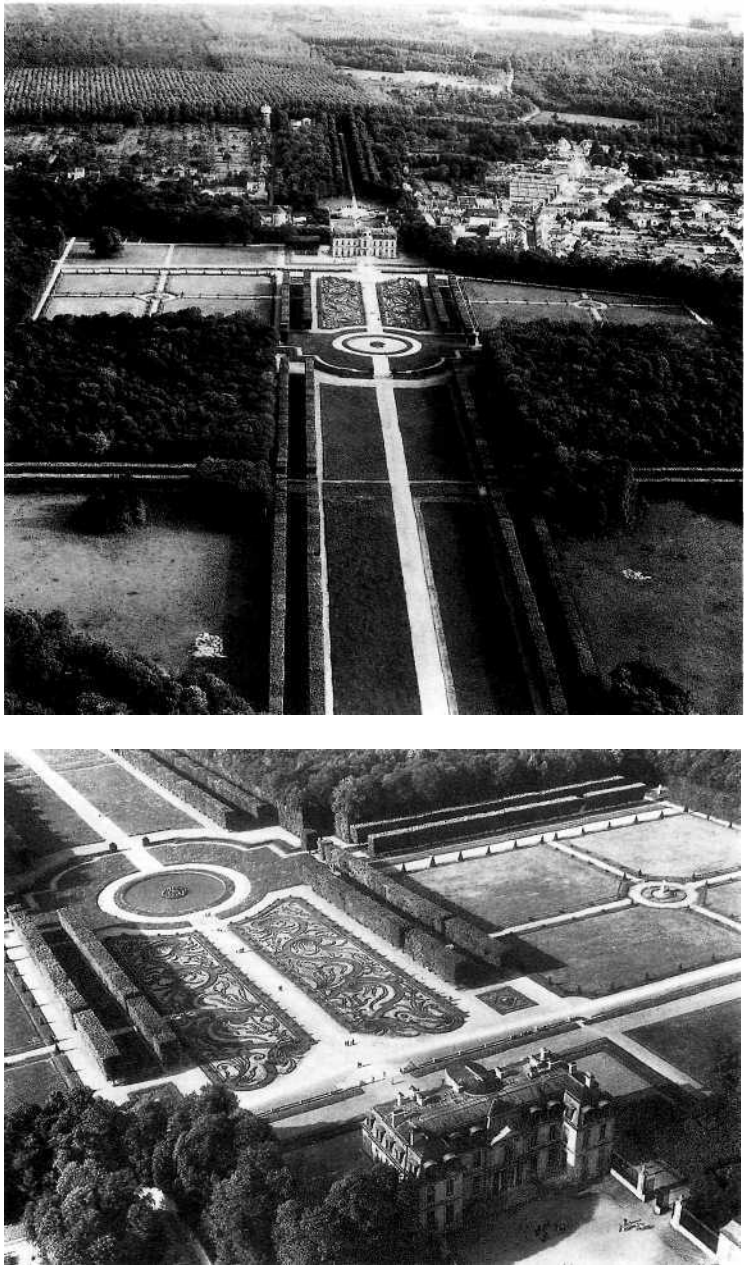
Igualmente interesante es Pomponne, cuyas obras (1663) son coetáneas de las de Vaux y pueden atribuirse legítimamente a Le Nótre. Se distingue sobre todo por la claridad de la composición y la distribución armónica de las masas arbóreas, de los estanques y de los efectos de agua, que culminan en un maravilloso fondo decorativo.

* * *

Con la desaparición de Le Nótre (1700) y la muerte de Luis xiv (1715) se cierra en Francia la época de las grandes realizaciones de la jardinería, mientras por toda Europa se difunde el estilo francés, que ejercerá un dominio absoluto durante toda la primera mitad del siglo xvm.

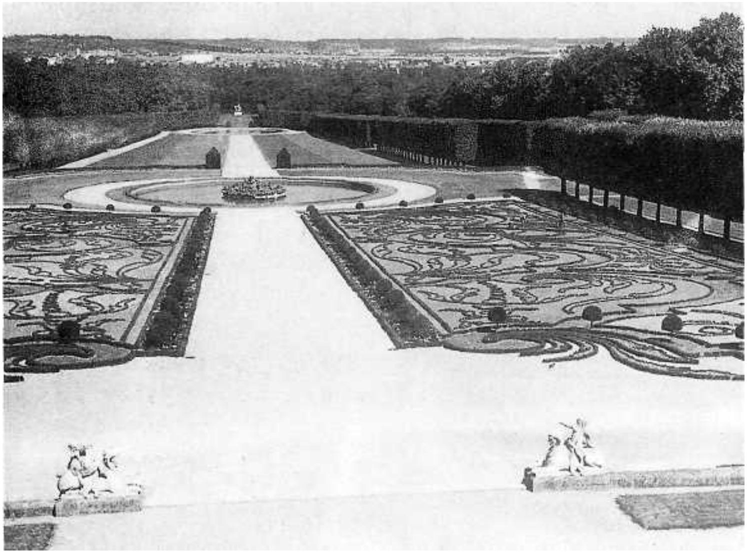
En este periodo, el arte del jardín en Francia no pierde su vitalidad, pero sufre un inevitable debilitamiento al faltarle el apoyo de la voluntad del soberano. Tal vitalidad se manifiesta, por tanto, en obras más modestas pero valiosas, como los parques de

5.30. *Cbamps: vistas aéreas del conjunto derecha) y del parterre situado junto al palacio (debajo).*



Rambouillet, Saverne, Compiégne, Champs, Choisy y, sobre todo, en jardines públicos y grandes arboledas en el paisaje: las típicas *promenades* que caracterizaron los ornatos urbanos de la época de Luis xv y Luis xvi.

Mención aparte merece el jardín de Champs, situado cerca de París, a orillas del río Marne, y diseñado en 1720 por Claude Desgots, sobrino de Le Nótre (figura 5.30). Sin grandes dimen-



5.31. *Champs, perspectiva del jardín desde la terraza junto al palacio.*

siones y bien proporcionado, está ordenado sobre dos ejes perpendiculares: en el eje principal se presentan dos bellos parterres, de los cuales el más próximo a la mansión es ornamentado (figura 5.31), y el siguiente es a la inglesa; el eje transversal incluye una disposición sencilla y sobria con superficies de césped pautadas por arbustos de tejo recortados en forma de cono. Resulta majestuosa la elegante avenida de acceso que conduce al patio de honor, flanqueada por una doble hilera de árboles.

## El tratado de Dézallier d'Argenville y los elementos del jardín francés

En los cincuenta años siguientes al reinado de Luis xiv, la fórmula del jardín francés fue codificada en numerosos tratados, entre los cuales el más completo es *La théorie et la pratique du jardinage*, de Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, publicado en varias ediciones, la primera de ellas en 1709 y la última -que es también la más documentada- en 1747.

Este libro define todas y cada una de las normas relativas a la implantación de los jardines, comprendiendo incluso los procedimientos prácticos y técnicos para la realización de las obras, para la distribución de las plantaciones y para el uso ornamental del agua. Constituye, por consiguiente, un documento fundamental para el conocimiento de los elementos y de la técnica del jardín francés.

Antes que nada, el autor expone los criterios generales de la composición del jardín y de la distribución de sus partes en relación con la elección del emplazamiento, mostrando preferencia

por los terrenos llanos o con una suave pendiente, en los que no falten recursos hídricos y vistas panorámicas. La concepción del jardín -dice- debe ser lógica y racional, debe mantener una justa proporción entre las distintas partes, y debe buscar en ellas la variedad bien entendida y la armonía.

Para lograr una buena distribución, han de observarse cuatro normas fundamentales: la primera, «hacer que el arte ceda ante la naturaleza»; la segunda, no sobrecargar de sombras el jardín; la tercera, no dejarlo demasiado al descubierto; y la cuarta, hacer que parezca más grande de lo que es. Estas máximas van acompañadas de varias observaciones.

Un jardín debe considerarse como algo perteneciente más a la naturaleza que al arte; por tanto, han de evitarse los muros de contención demasiado elevados, las grandes escalinatas de piedra o las fuentes excesivamente decoradas. Ningún ornamento que revele la mano del hombre deberá prevalecer nunca sobre los elementos naturales. Esta exuberancia deberá ceder ante la elegante sencillez de las escaleras, de los taludes de hierba y de las empalizadas sencillas con estatuas y obras escultóricas sabiamente distribuidas. Las partes del jardín deben parecer colocadas casi por la propia naturaleza: un bosque puede usarse para cubrir una elevación o rellenar una hondonada; y un canal puede situarse en una parte baja a los pies de una colina, de modo que parezca que de ella proceden los manantiales.

Es bueno que el jardín no se vea entorpecido por el arbolado; los espacios llanos y abiertos deben predominar en las proximidades del edificio y también en aquellas partes que puedan disfrutar de vistas del paisaje. Por ello, los parterres, los bulingrines o 'cuadros rehundidos',* las terrazas y las rampas estarán adornados solamente con pequeños arbustos recortados, que no obstaculizan la visión.

Es preciso, igualmente, guardarse de caer en el inconveniente opuesto, es decir, dejar el jardín demasiado al descubierto, puesto que en tal caso, pudiendo el espectador abarcar de un solo vistazo todo el conjunto, no se sentirá animado a recorrerlo. En cambio, cuando las vistas queden limitadas en varios puntos con hábiles recursos, se excitará el deseo de descubrir sus distintas partes. Los jardines demasiado al descubierto presentan también el inconveniente de parecer menos extensos, y esto está en desacuerdo con una de las máximas fundamentales, según la cual deben parecer de dimensiones mayores que las reales.

El edificio debe surgir sobre una terraza elevada para permitir que desde ésta se pueda disfrutar de la vista del jardín, y principalmente de sus partes llanas. El parterre -que es el elemento más decorado- es lo que debe presentarse en primer lugar ante los ojos, y por ello se encontrará en las proximidades del edificio, bien al frente o a los lados. Debido a su configuración plana, re-

* 'Bulingrín' es la adaptación al español del francés *boulingrin,* derivado a su \ez del inglés (véase más adelante).

quiere lateralmente el relieve que ofrecen las masas verdes, como espaldares y bosquetes, a menos que existan vistas panorámicas, en cuyo caso convendrá disponer elementos que no impidan su visión, es decir, setos bajos, bulingrines y bosquetes al descubierto o al tresbolillo.

El paseo principal del jardín será bastante amplio y estará colocado frente al edificio; perpendicularmente a él deberá haber al menos otro paseo transversal. Ambos determinan la distribución y la sucesión de las partes del jardín distintas a los parterres, a saber: bosques y bosquetes, claustros, galerías, salas verdes, gabinetes, laberintos, bulingrines, anfiteatros, canales, cascadas, grupos escultóricos y elementos decorativos.

Estos diferentes elementos habrán de distribuirse buscando un efecto de contraste; en todo caso, una buen regla consiste en poner los elementos planos al lado de los que tienen relieve. También resulta necesario atenerse a un criterio de variedad no solamente en el diseño general, sino también en cada una de las partes. Por ejemplo, dos bosquetes colocados a los lados de un parterre podrán tener el mismo tamaño y la misma forma exterior, pero se ordenarán interiormente siguiendo diseños diversos; asimismo, si un estanque es circular, el paseo que lo circunda podrá ser octogonal.

La repetición del mismo diseño con respecto al eje principal del jardín es necesaria solamente para las partes al descubierto, dado que la mirada que abarca todo en una única vista resulta más satisfactoria si la disposición es exactamente simétrica; esto es especialmente útil para los parterres, los bulingrines, los bosquetes al descubierto y los plantados al tresbolillo.

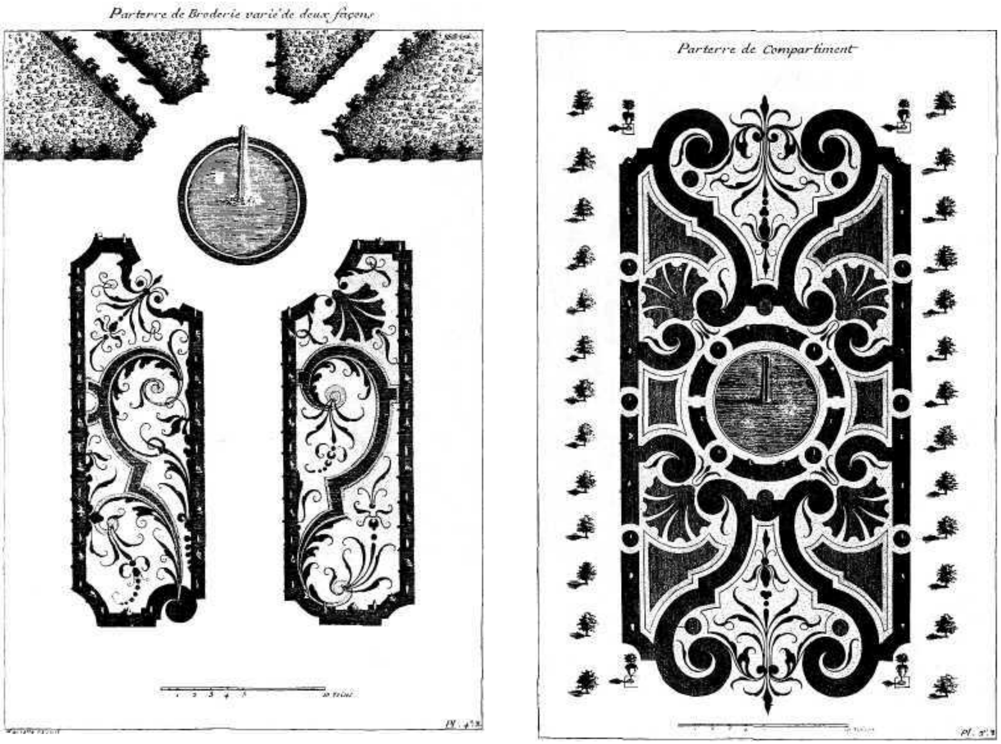
### *Parterres y platabandas*

El término 'parterre' deriva del verbo latino *partior*, y en sentido general significa espacio llano y unido;* en la terminología del jardín francés quiere decir también espacio llano con decoración vegetal baja y sin árboles.

Los parterres están delineados a base de figuras geométricas, con líneas rectas, curvas y mixtas; en su diseño aparecen motivos variados con follaje, florones, volutas, entrelazados, arabescos, coronas, nudos y penachos, todo ello limitado por pequeños senderos y platabandas bajas. Se distinguen cuatro tipos de parterres, a saber: de bordado, en compartimentos, a la inglesa y con piezas recortadas.

Los parterres de bordado se llaman así porque el boj con el que se forman está colocado siguiendo dibujos que imitan los bordados (figura 5.32 izquierda); en el fondo del terreno se esparcen arenas de colores para que resalte más el follaje del boj. El dibujo es simétrico con respecto a un solo eje.

* Según los diccionarios franceses, esta palabra deriva de *par* (por, sobre) y *teñe* (tierra, suelo).



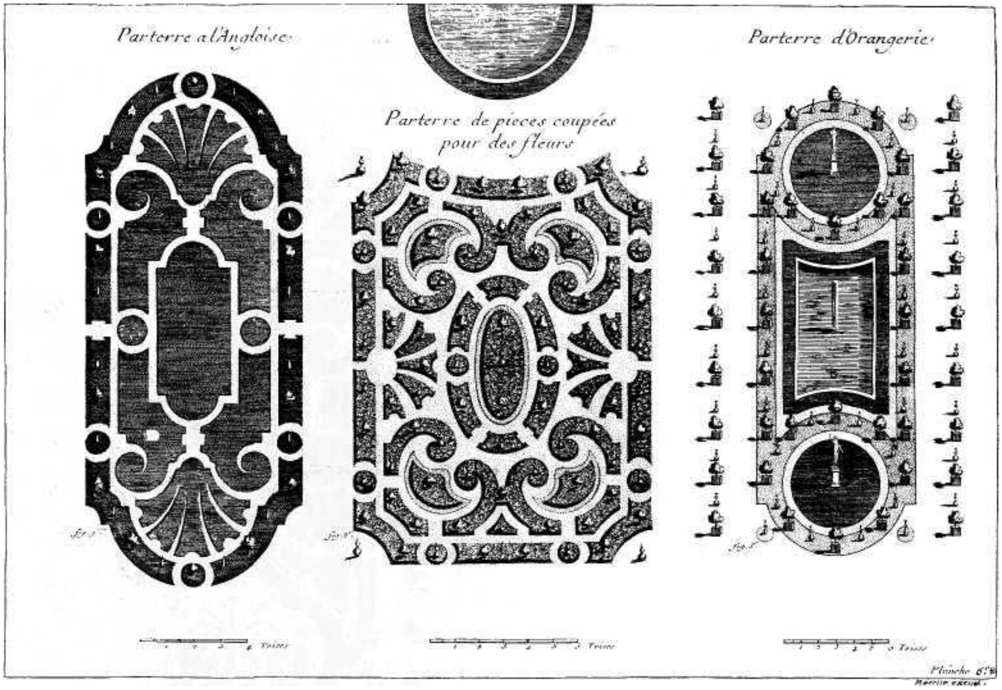

5.32. *Parterres de bordado (izquierda) y en compartimentos (derecha).*

Los parterres en compartimentos difieren de los anteriores esencialmente por el dibujo, ya que éste repite el mismo motivo simétricamente en los cuatro lados (figura 5.32 derecha). Están compuestos por superficies de hierba y por platabandas con flores; los motivos de bordados tienen en este caso un empleo limitado. Los compartimentos están separados por pequeños senderos cubiertos de grava menuda.

Los parterres a la inglesa son los más sencillos y se componen de grandes alfombras verdes de césped, de una sola pieza o con pocas divisiones (figura 5.33 izquierda); pueden estar rodeados por platabandas de flores, y tienen pequeños senderos que separan estas últimas del plano de hierba.

Los parterres de piezas recortadas, menos usados, no tienen ni bordados de boj ni superficies de hierba, sino que presentan plantas podadas formando dibujos y colocadas simétricamente, compuestas de platabandas de boj con flores (figura 5.33 centro). Estas platabandas están rodeadas por senderos que permiten pasar al interior del parterre.

El mantenimiento de los parterres requiere muchos cuidados y considerables gastos. En efecto, con el paso del tiempo, el crecimiento del boj echa a perder la delicadeza del dibujo; el terreno, ondulado por las raíces, no se mantiene bien nivelado; las arenas de colores tienden a mezclarse con la tierra; y las superficies de




5.33. *De izquierda a derecha, parterres a la inglesa, de piezas recortadas para flores y de naranjal.*

hierba se llenan de calvas. Es preciso, por tanto, que el boj se mantenga bajo y se pode dos veces al año, y que la arena y el césped se renueven con frecuencia.

Las platabandas sirven para delimitar y adornar los parterres; se componen de dos líneas de boj recortado, rematadas en forma abombada o *dos d'áne*, con un espacio intermedio que puede adornarse con flores o arbustos de tejo podados en figuras regulares, o bien con plantas de agrios en macetas. En las formas más sencillas, el espacio intermedio puede también ser de césped o bien una superficie de arena. Las platabandas pueden ser continuas o bien estar interrumpidas por pequeños pasos; su anchura puede variar entre 1,2 y 1,8 metros.

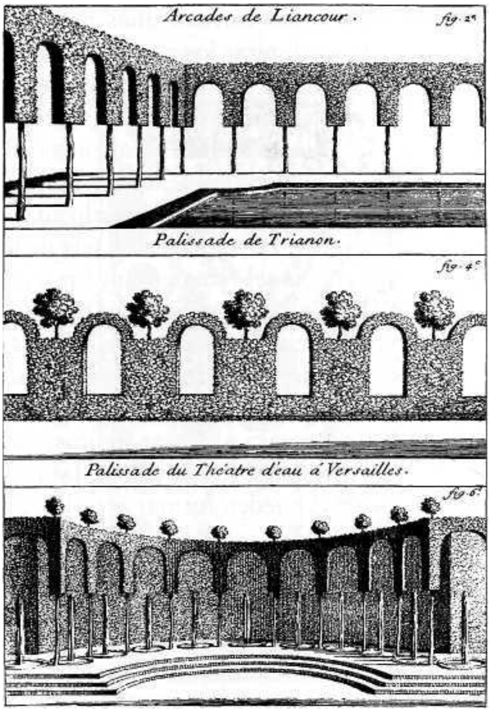
### *Paseos y empalizadas*

Los paseos son como guías que conducen a las distintas partes del jardín; pueden ser cubiertos o al descubierto, sencillos o dobles.

Los paseos cubiertos están formados por árboles y empalizadas cuyas copas se unen para crear pasajes a la sombra, protegidos de los rayos del sol. En los paseos al descubierto se distinguen dos tipos: los de parterres y bulingrines, que están delimitados por platabandas, y los que limitan los bosquetes, que están flanqueados por grandes empalizadas o por árboles de alto fuste.

Una norma general dice que los paseos principales, como los colocados a eje con el edificio o con una cascada, han de ser siem-

5.34. *Distintos tipos de empalizadas.*




pre al descubierto, de modo que permitan una visión sin obstáculos. Los paseos cubiertos pueden flanquear los paseos principales, pero se emplean por lo general en las partes secundarias del jardín.

Los paseos sencillos tienen dos filas de árboles o dos empalizadas, mientras que los paseos dobles tienen cuatro, de modo que el espacio queda dividido en tres partes, de las cuales la central es más grande. En estos paseos dobles, los árboles que delimitan la parte central deben estar aislados, mientras que las otras dos hileras pueden llevar empalizadas.

La armonía de un jardín depende en buena parte de las justas proporciones de los paseos, y en esto es preciso tener en cuenta el desarrollo de las empalizadas y de los árboles después de cierto periodo de crecimiento. Se pueden observar las siguientes relaciones entre longitud y anchura de los paseos:

| longitud | anchura |
|---|---|
| zoo m | 10-12 m |
| 400 m | 14-16 m |
| 600 m | 18-zo m |
| 800 m | 20-24 m |

La mejor proporción para los paseos dobles es la que asigna a la parte central la mitad de la anchura total o un poco más, dejando la otra mitad para los paseos laterales.

Las empalizadas forman unas paredes verdes continuas y se emplean para delimitar los paseos, para cubrir las tapias del perímetro, para dividir las distintas partes del jardín y para interrumpir las vistas en los puntos en que se considera conveniente. En general, la altura de las empalizadas nunca deberá superar los dos tercios de la anchura de los paseos.

Se distinguen dos tipos de empalizadas (figura 5.34): las altas, que es bueno que no superen los seis metros de alto; y las de altura de apoyo, con el remate nunca por encima de un metro. Las empalizadas altas pueden incluir árboles de alto fuste que aparecen por encima con sus copas; las bajas se pueden acompañar de arbustos recortados con formas geométricas y colocados a intervalos regulares. En las empalizadas altas se practican también huecos o nichos para albergar figuras, estatuas, jarrones y fuentes. En los bosquetes, los claustros, las galerías y las salas verdes, las empalizadas pueden formar arcadas, pórticos y motivos de arquitectura vegetal.

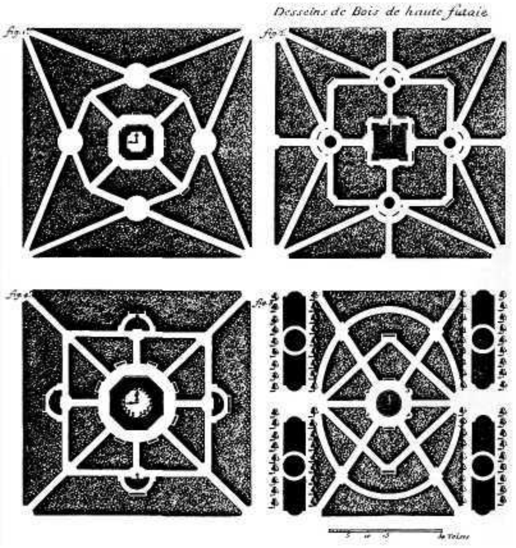
### *Bosques y bosquetes*

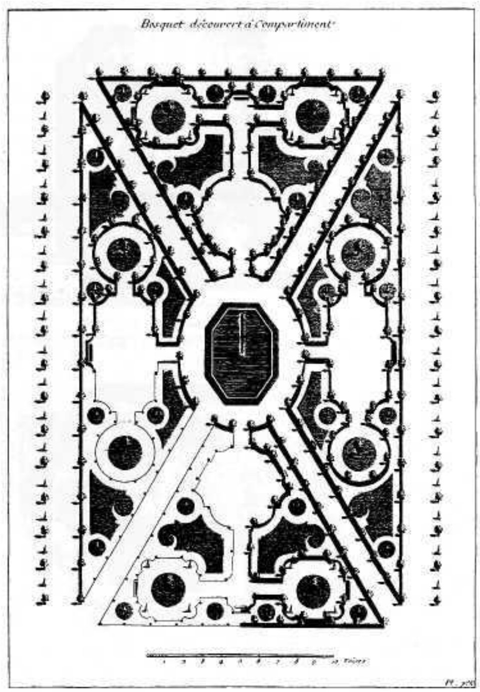
Los bosques y los bosquetes dan relieve al jardín y realzan los elementos planos. Requieren mucha variedad en su forma y en el trazado de los paseos; y el dibujo más común es en forma de estrella o de cruz de san Andrés, con una explanada central para albergar claustros, laberintos, quincunces, bulingrines, salas, gabinetes, fuentes, islas, cascadas o galerías verdes.

Se distinguen varios tipos: bosques de alto fuste, bosquetes de medio fuste con empalizadas altas, bosquetes al descubierto con compartimentos, bosquetes plantados en quincunce o al tresbolillo, bosquetes perennes, etcétera.

Los bosques de alto fuste, colocados habítualmente en las partes externas del jardín, tienen una gran extensión y se componen de árboles altos con un follaje muy tupido (figura 5.35 izquierda); no tienen empalizadas y los paseos son de césped con senderos laterales. En general están diseñados con un esquema en estrella con glorietas circulares en medio, donde convergen todos los paseos. Los bosquetes de medio fuste son los más utilizados y requieren un diseño refinado y algunos elementos ornamentales. Las divisiones separadas por los paseos están bordeadas por empalizadas o celosías de madera.

Los bosquetes al descubierto con compartimentos, llamados también 'bosquetes adornados', difieren notablemente de los anteriores, dado que los árboles sólo se plantan a lo largo de los paseos y dejan completamente al descubierto los espacios que quedan entre ellos (figura 5.35 derecha). Estos espacios, divididos con dibujos geométricos, se disponen simétricamente y se adornan con superficies de césped y arbustos recortados. Entre los ár-




5.35. *Bosquetes de alto fuste (arriba) y al descubierto con compartimentos (derecha).*

boles, a lo largo de los paseos, se colocan empalizadas bajas que permiten una visión sin obstáculos de todo el bosquete.

Los bosquetes dispuestos en quincunce se componen de hileras de árboles plantados al tresbolillo en alineaciones paralelas; el terreno es de césped con un claro en el centro, y está dividido por unos paseos regulares que siguen los intervalos del arbolado.

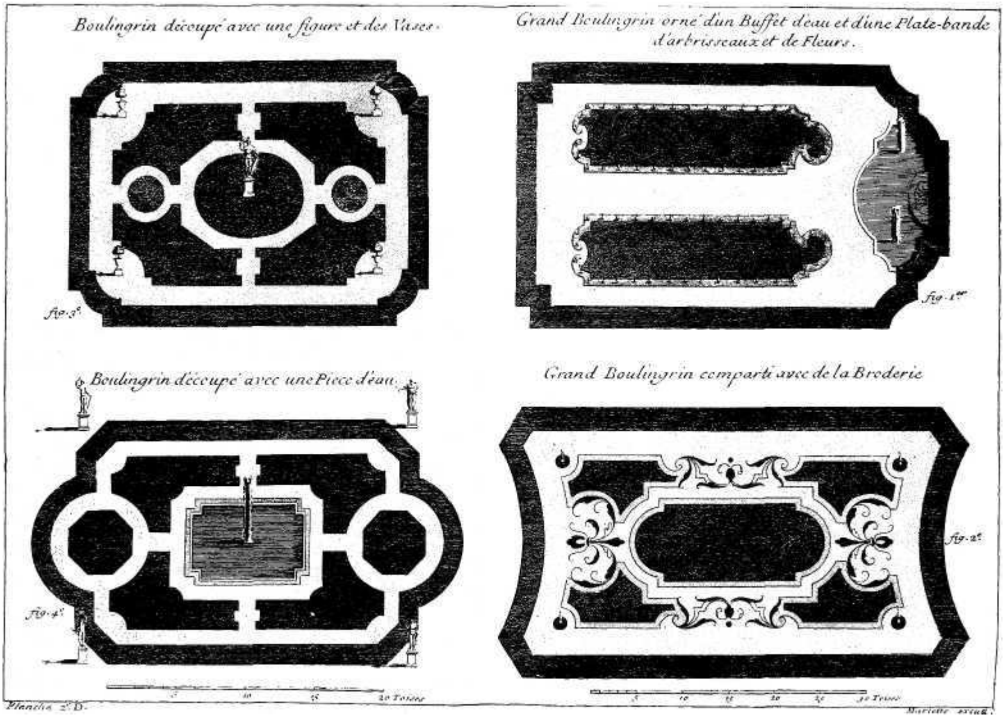
### *Bulingrines, pórticos, gabinetes y ornamentos varios*

El término *boulingrin,* de origen inglés, tiene un significado muy particular en la jardinería francesa.* Por 'bulingrín' se entiende una superficie plana, rehundida en el terreno, circundada en todos sus lados por un talud de hierba, y colocada por lo general en medio de un bosquete o de un parterre a la inglesa, o simplemente en el centro de una alfombra verde (figura 5.36).

La profundidad del rehundido de un bulingrín no debe superar los sesenta centímetros y el talud perimétrico ha de resultar suave, con una anchura que sea al menos cuatro o cinco veces la dimensión de la profundidad.

El bulingrín puede ser simple, todo de césped y sin ningún ornamento, o compuesto. En este último caso puede estar dividido por pequeños paseos adornados con platabandas, arbustos y flores, o bien flanqueados por estatuas y jarrones que realzan el verde brillante del césped. El bulingrín también puede albergar en

* Es la adaptación del término *bowling green,* que designaba la pradera donde se practicaba un juego similar a los bolos o la petanca.




5.36. *Diversos tipos de bulingrines.*

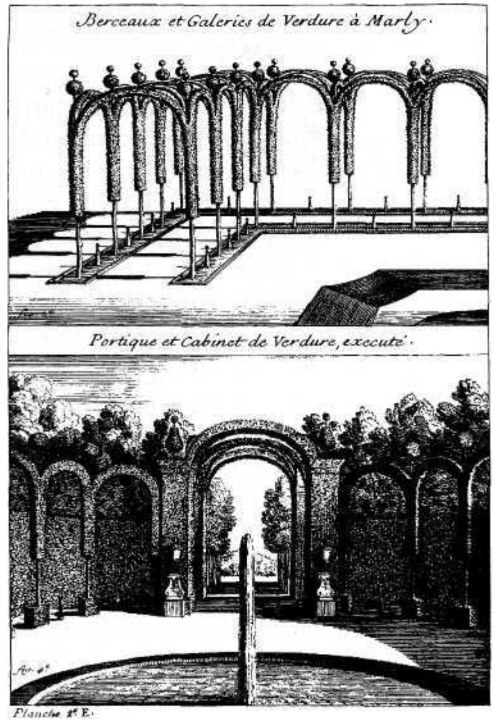
el medio motivos acuáticos de formas planas, y generalmente está rodeado por árboles o empalizadas altas con arcadas, o bien por pérgolas de vegetación.

Los pórticos, las pérgolas y los gabinetes completan la decoración del jardín; pueden ser artificiales, con celosías de madera, pero lo más frecuente es que sean naturales, de vegetación (figura 5.37). Estos últimos, compuestos enteramente por árboles y ramas, tratados con mucho artificio y sostenidos mediante aros, varas y alambres de hierro -que, sin embargo, no deben quedar vistos, sino cubiertos por el follaje-, llegan a formar verdaderas piezas arquitectónicas, como las célebres de Marly.

Estos motivos de arquitectura vegetal se encuentran por lo general en los bosquetes, en las salas de vegetación y en los entrantes de las empalizadas, pero pueden emplearse también para componer planos de fondo con sombra al final de los grandes paseos.

*Plantas y decoración vegetal*

Con respecto al jardín italiano, el jardín francés emplea mayor variedad de especies arbóreas, en buena parte procedentes del propio entorno natural y, por tanto, primordialmente de hoja caduca y amplias copas. Las imponentes perspectivas que lo caracterizan requieren no sólo masas arbóreas majestuosas y capaces de conferir a su relieve unas relaciones adecuadas, sino también




5.37. *Ejemplos de glorietas y pérgolas (arriba), y de pórtico y gabinete (abajo).*

un notable cromatismo en la masa, que sólo pueden ofrecer las variaciones en el color del follaje provocadas por los cambios estacionales. Y esta última exigencia hay que considerarla particularmente determinante en relación con la moderada luminosidad del cielo en el norte de Francia durante buena parte del año, ya que un uso indiscriminado de especies de hoja perenne conllevaría efectos de una inevitable monotonía.

Con todo, el jardín francés alberga casi todas las especies típicas del jardín italiano, destinándolas a fines determinados, particularmente en aquellas partes que requieren efectos estables y permanentes.

Los árboles más usados para los paseos son el tilo, el castaño de Indias, el olmo y el álamo. Este último, en su variedad de álamo lombardo, se destina en particular a las partes externas del parque, como en Versalles, donde forma todos los paseos que se ramifican en el extremo y a los lados del gran canal.

Para las empalizadas y los muros de vegetación se emplea por lo general el carpe, una especie robusta, resistente y longeva cuyo follaje admite bien la poda para formar paredes continuas y compactas. Con ese mismo propósito se usan también el haya, el arce y, sobre todo, el boj como arbusto.

En los pórticos, las salas verdes, las arcadas y las arquitecturas vegetales en general, además del carpe se emplea el olmo porque es flexible y tiene un follaje menudo y de crecimiento rápido.

Para los bosquetes resultan adecuadas casi todas las plantas de hoja caduca -roble *(quercus róbur)*, haya, castaño de Indias, tilo o abedul- con algunas preferencias con relación a su destino: en los bosquetes al descubierto con compartimentos, por ejemplo, se usan generalmente el tilo y el castaño de Indias. Los bosquetes que han de ser siempre verdes, menos usados debido al lento crecimiento de las plantas, albergan las especies típicas de hoja perenne: el ciprés, el pino, el abeto, la encina y el laurel.

En los parterres se emplea muchísimo el boj, tanto para los motivos ornamentales como para la formación de platabandas. Los arbustos perennes, como el tejo y el boj, recortados con formas regulares, sirven para adornar, además de cualquier tipo de parterre, los bulingrines y en general las partes más decoradas del jardín.

Las flores se emplean, en la decoración de los parterres, encerradas entre hileras de boj; deben presentarse como una superficie de color bien nivelada, y por ello se distinguen por su altura en altas, medias y enanas. Las más usadas son las de altura media: tulipanes, narcisos y jacintos, que se colocan en filas, cada cual de una sola especie o también de dos especies, siempre que sean de la misma altura, y en este caso pueden alternarse tanto individualmente como por filas.

Las flores altas no son adecuadas para el parterre y se usan, sostenidas por enrejados, para cubrir muros o también formando macizos entre árboles aislados; para las platabandas muy bajas se usan las flores enanas: violeta, ciclamen, margarita, prímula y azafrán.

*Capítulo VI*

# Los desarrollos del jardín clásico

Hasta mediados del siglo xvm Europa no conoció más sistema de arquitectura de jardín que el establecido por los cánones renacentistas, con el añadido de los progresos aportados por Le Nótre y de los enriquecimientos decorativos debidos principalmente a los artistas franceses. Y esta manera de hacer -que fue aceptada entonces por todos los países de Europa occidental como una norma estable y universal-, dio origen a un ciclo artístico perfectamente definido que se conoce con el nombre de 'jardín clásico'.

El proceso de difusión fue rápido y se realizó en dos fases sucesivas: al principio [siglo xvi], y durante todo el siglo xvn, se siguieron directamente los modelos renacentistas italianos; y después se aplicaron primordialmente las innovaciones francesas. Manteniendo inalterada la concepción básica, se llevó a cabo un proceso de adaptación, acompañado también de desarrollos originales, derivados de las condiciones particulares del entorno y de la evolución de las demás artes en los distintos países.

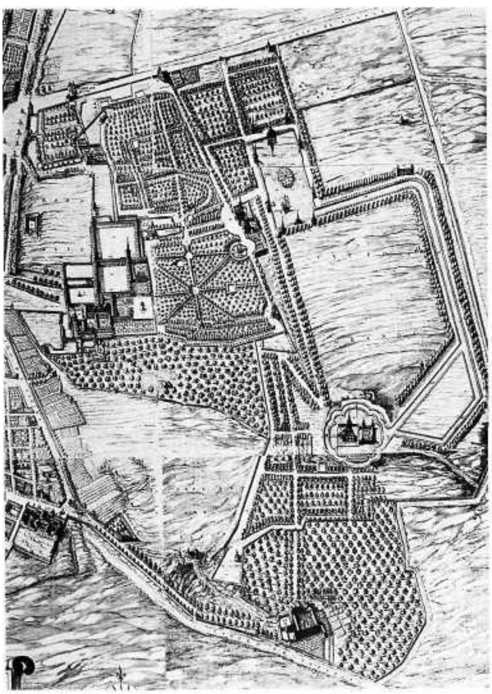
## *España* *

España puede preciarse de contar con algunos notables ejemplos de jardinería clásica: el parque del Retiro, en Madrid; y los jardines de los palacios de La Granja (Segovia) y de Aranjuez.

Los jardines del Retiro, situados en el centro de Madrid y originalmente de propiedad real, tuvieron una primera implantación de carácter renacentista [1633]; destinados más tarde a parque público [1868], se fueron ampliando de modo continuo y adoptaron su ordenación actual en los siglos siguientes (figura 6.1). Divididos por grandes paseos que sitúan las principales vistas perspectivas en correspondencia con las entradas y los trazados urbanos, estos jardines presentan una amplia variedad de disposiciones de gran envergadura. Entre ellas destacan un parterre profusamente adornado delimitado por exedras, un gran paseo con cuatro filas de árboles, y un vasto estanque (250 X 125 metros) que tuvo en el pasado una pequeña isla boscosa donde se montaban representaciones teatrales. Una de las virtudes de este parque deriva de la riqueza y la variedad de las plantaciones arbóreas y de la decoración escultórica; se emplean tanto especies perennes como de hoja caduca, y el arbolado de los paseos se compone principalmente de plátanos, olmos y robles.

* Este epígrafe sobre España se ha completado introduciendo en el texto [entre corchetes] algunas fechas e informaciones significativas, añadiendo algunas ilustraciones relevantes y ampliando las habituales notas al margen.

Los jardines del palacio de La Granja se extienden, con una pendiente muy empinada, sobre las laderas de la sierra de Guadarrama, cerca de Segovia. Fueron trazados [entre 172,1 y 1746] por los franceses Rene Carlier y Étienne Boutelou, y cubren una extensión de 150 hectáreas aproximadamente (figura 6.2). Ordenados a la manera francesa, con parterres y bosquetes, y con una perspectiva de 1.400 metros, incluyen en la parte central dos componentes principales dispuestos sobre directrices paralelas: una cascada a eje con el palacio, y la llamada 'Carrera de caballos', una vigorosa composición escultórica combinada con motivos acuáticos. Estas dos disposiciones están animadas por una sobria decoración cromática debida al uso de los 'azulejos',* que constituye una de las características de la jardinería española en





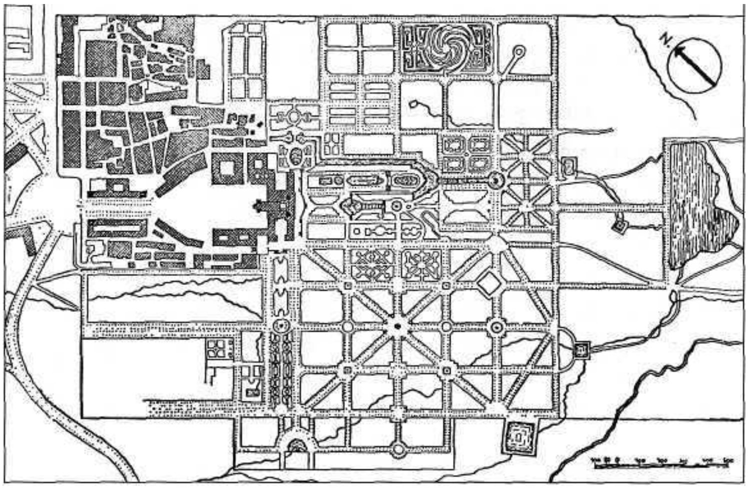
6.1. *Madrid, Parque del Retiro: a la izquierda, trazado del siglo XVII, según el plano de Texeira; arriba, planimetría del trazado del siglo xix; abajo, vistas de una fuente y una plazoleta.*

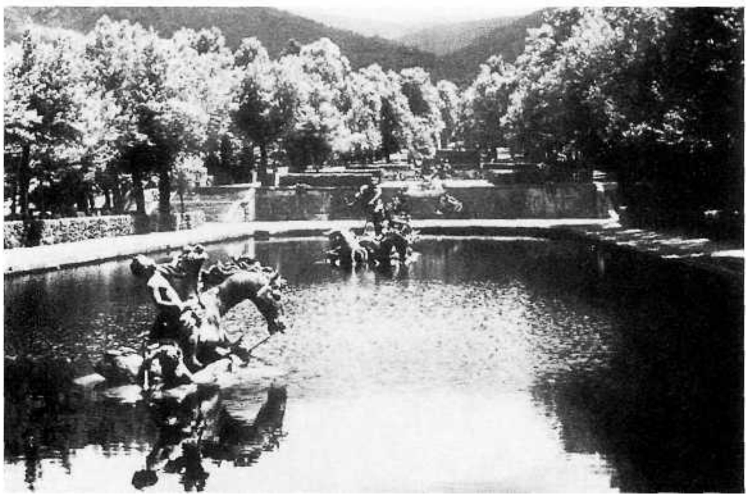




* No se trata de piezas cerámicas, sino de mármoles de dos colores.

6.2. *La Granja; a la derecha, planimetría general; debajo, vista de la Carrera de Caballos.*





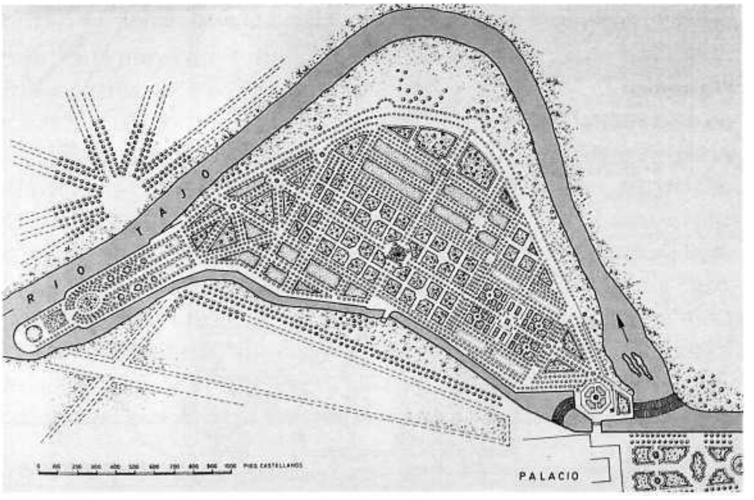
todas las épocas. La pendiente, organizada a base de bosquetes, alberga en la parte más alta un gran lago artificial que alimenta los estanques y los juegos de agua.

Los jardines de Aranjuez se extienden a orillas del río Tajo y se dividen en dos partes: el llamado 'Jardín de la Isla', trazado entre 1660 y 1669 por el pintor Sebastián Herrera Barnuevo (figura 6.3);+ y el 'Jardín del Príncipe' [finales del siglo XVIII]. Estos dos jardines se distinguen más por su rica decoración vegetal que por el orden de su implantación, que no presenta un plano orgánico de conjunto.

Los jardines del Alcázar de Sevilla, plantados en la época renacentista,* fueron objeto de posteriores embellecimientos. En su forma definitiva presentan un aspecto grandioso y aristocrático, debido a la sabia distribución de la decoración escultórica y vegetal (figura 6.4).

t En realidad, este jardín fue trazado en 1560 por |uan Bautista de Toledo para el rey Felipe 11, y presenta una ordenación de calles ortogonales al modo italiano.

*X* Originalmente, estos jardines fueron plantados por artesanos musulmanes en torno a 1450.




6.3. *Aranjuez, Jardín <*
/a /s/a, *planta general.*



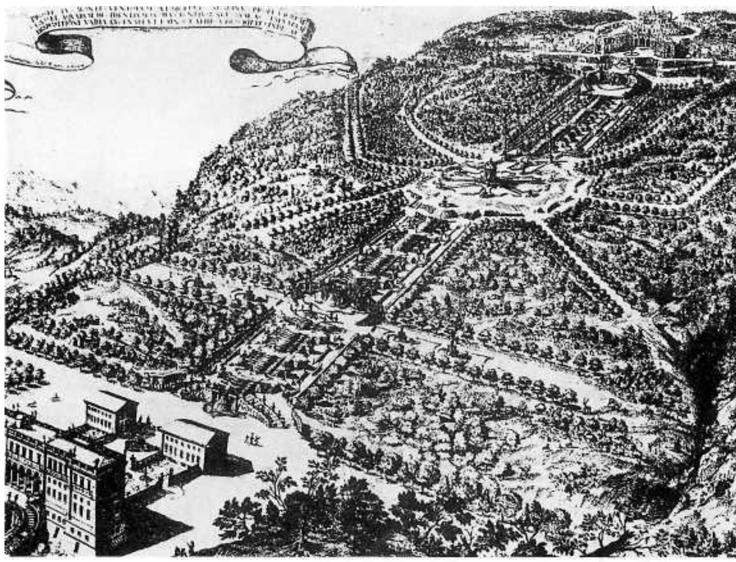
6.4. *Sevilla, Alcázar, vista del estanque de Mercurio.*

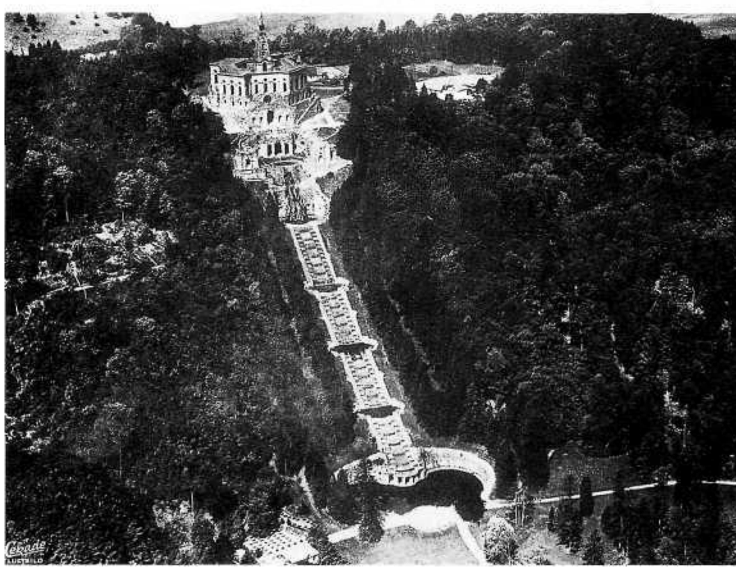
## *Los países germánicos*

En Alemania prevalecieron durante todo el siglo xvn las formas italianas, si bien no fueron inmunes al influjo holandés; en el siglo siguiente se afianzó el estilo francés a la manera de Le Nótre.

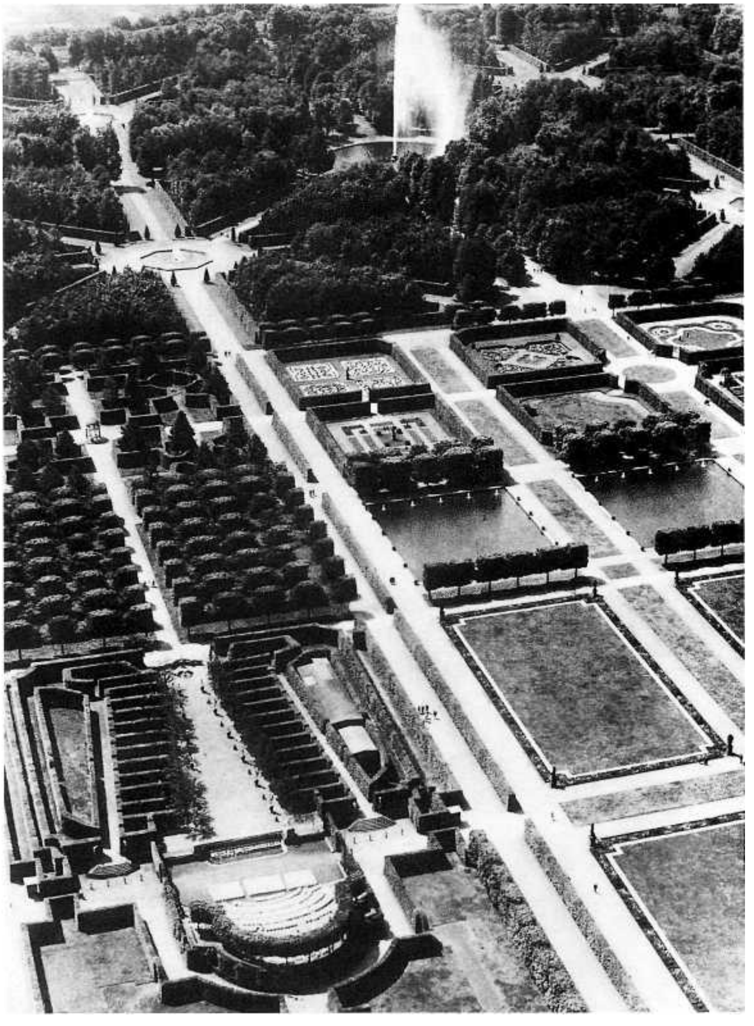
En este periodo, los países germánicos mostraron un extraordinario fervor en la creación de obras promovidas por príncipes y grandes duques, que competían entre sí por la construcción de lujosas residencias, de palacios y de villas rodeadas por grandiosos jardines. En estas obras trabajaron inicialmente artistas italianos y franceses, y su presencia alentó la formación de una nutrida generación de artistas excepcionales, algunos de los cuales se revelaron como verdaderos maestros que supieron expresar, de manera totalmente original, los temas del Barroco tardío en la arquitectura y en el arte de los jardines.

La obra más cercana a los modelos italianos es el parque de Wilhelmshóhe, próximo a Kassel, debido al romano Giovanni Francesco Guerniero (1706). El motivo principal, de un efecto verdaderamente espectacular, lo constituye la ordenación de una extensa pendiente situada a espaldas del palacio (figura 6.5): en la cumbre de la colina hay un gigantesco castillo de agua, rematado por una estatua de Hércules, de donde parte una gran cadena con cascadas, estanques y juegos de agua -con una longitud de casi un kilómetro- que termina abajo en una serie de grutas. Aunque parcialmente alterado, este parque todavía conserva su esquema primitivo de implantación, que hace de él uno de los





6.5. *Kassel, Wilhelmshóhe: a la derecha, la disposición general ideada por Guerniero (de una estampa de la época); debajo, vista aérea del conjunto, con el castillo de agua y las cascadas.*



*6.6. Hannover, Herrenhausen: a la izquierda, vista aérea del conjunto; abajo, parterres con dibujo de tipo renacentista (izquierda) y de bordado (derecha).*



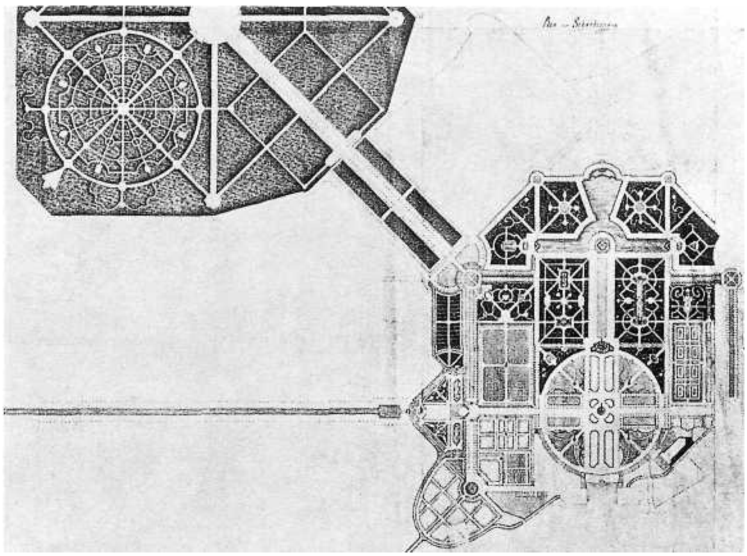


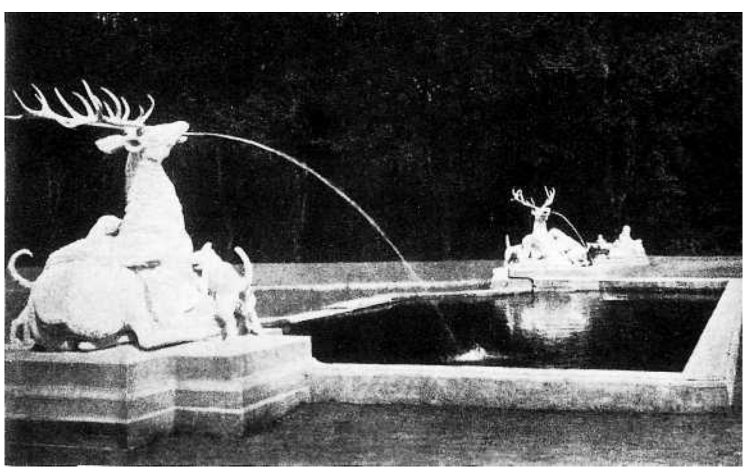
ejemplos más característicos de esa manera barroca de asociar la arquitectura y el paisaje.

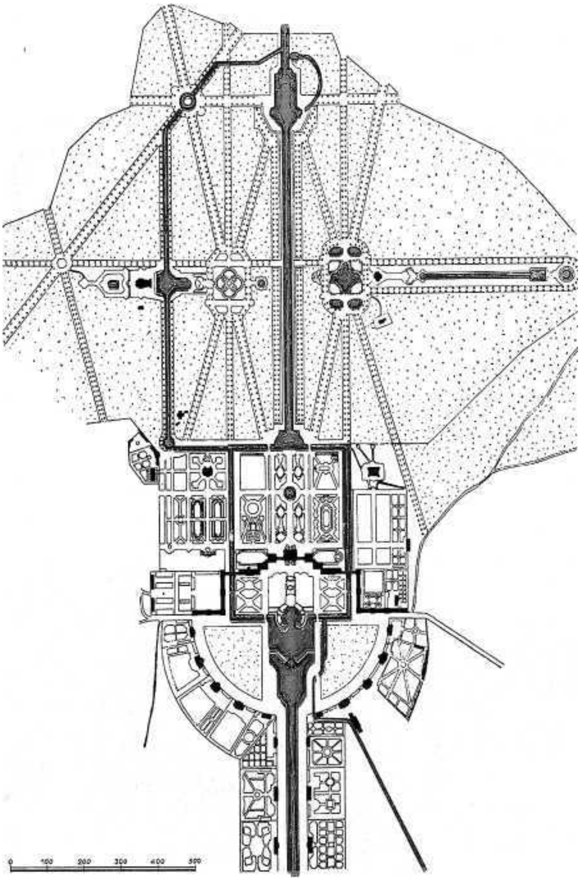
El parque de Herrenhausen, cerca de Hannover, obra del francés Martin Charbonnier (1696), marca la transición entre el tipo renacentista y el tipo barroco de procedencia francesa (figura *6.6);* es muy similar a Charleval, pero sin duda muestra el influjo de Le Nótre, claramente plasmado en la sucesión de los parterres y los bosquetes, y en el trazado de los paseos con esquemas en forma de estrella.

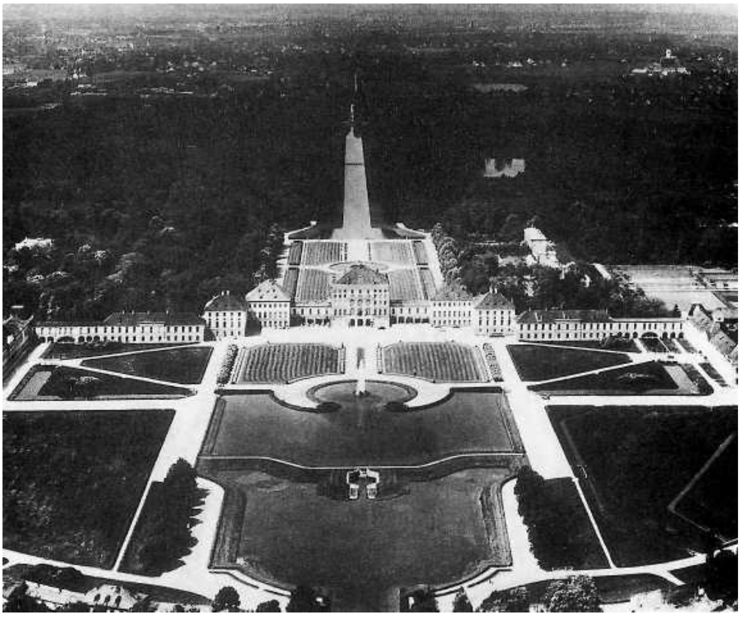
El ejemplo más logrado de jardín inspirado en los modelos franceses es el de Schwetzingen, cerca de Würzburg, un extenso parque comenzado por Johann Ludwig Petri (1753) y completado después por el francés Nicolás de Pigage, a quien se debe la ordenación definitiva (figura 6.7). El parque se compone de po-

6.7. *Würzburg, Schwetzingen: a la derecha, planimetría de la implantación original; debajo, vista de una de las fuentes del paseo principal.*



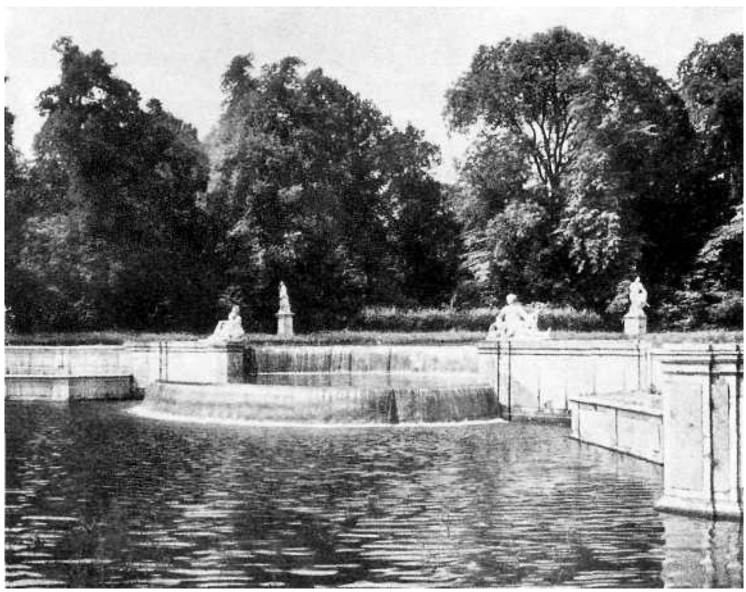




6.8. *Munich, Nymphenburg: arriba, planimetría general según el proyecto original; a la izquierda, vista aérea del conjunto.*

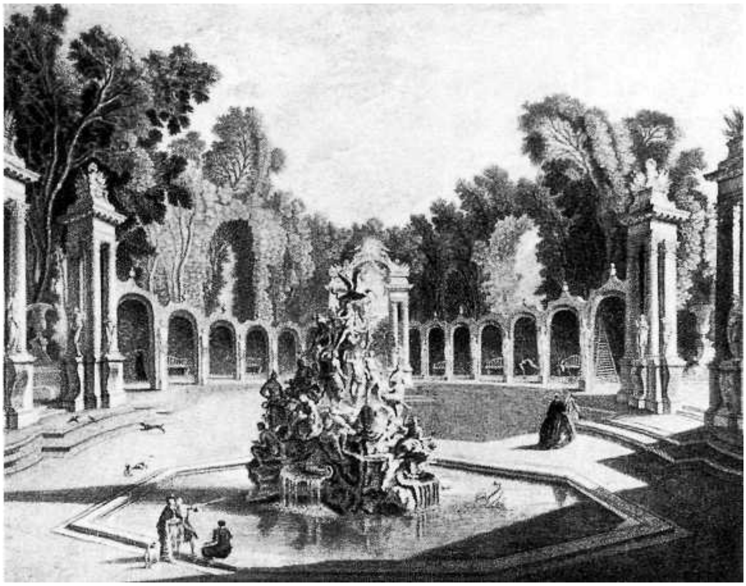




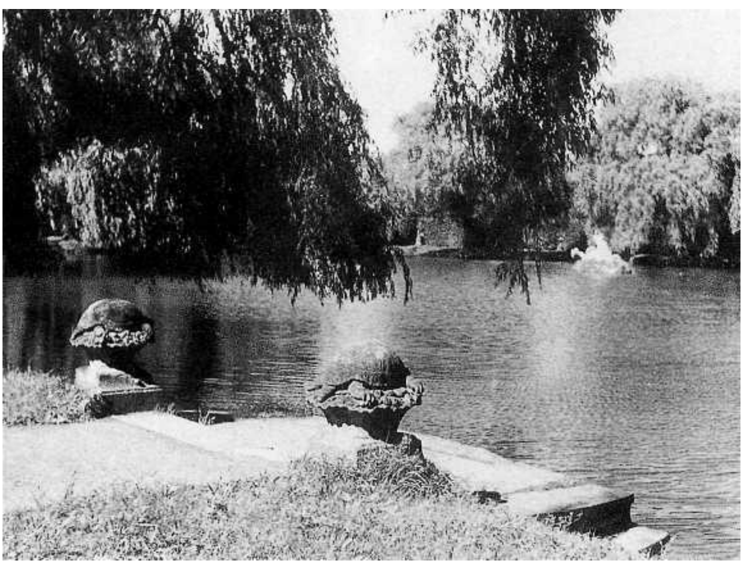
*€.<). Munich, Nymphenburg: a la derecha, paseo principal y parterre cercano al palacio; debajo, la cascada situada al final del gran canal.*

eos temas, pero amplios y armónicamente conectados: un gran parterre circular delante de la fachada interior del palacio, y luego un gran canal flanqueado por bosquetes delineados con variedad y riqueza en su diseño.

El parque de Nymphenburg, cerca de Munich, iniciado por el bolones Barelli (1701) y terminado finalmente por Joseph Effner, ha de incluirse entre los ejemplares más perfectos de la jardinería clásica del siglo XVIII por la amplitud y la claridad de su concepción (figuras 6.8 y *6.9).* Su esquema de implantación, inspirado en Le Nótre, se desarrolla de una manera original, destinada a fundir en una sola composición escenográfica las vistas de escala urbanística, los edificios y los jardines.



6.10. *Würzburg, Veitshóchheim: a la izquierda, bosquete con la Fuente del Parnaso (de un grabado); debajo, vista del gran estanque.*



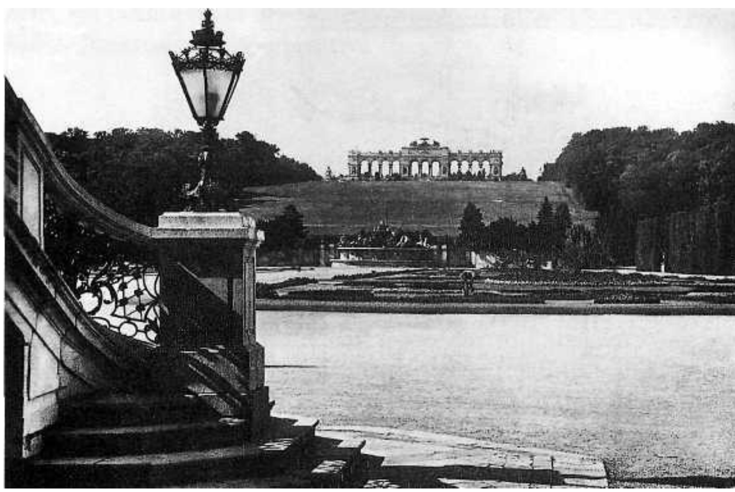
Un antepatio en forma de exedra se abre delante del palacio, precedido por un gran paseo con un canal de agua que se dirige hacia la ciudad; y este mismo canal, penetrando después en el antepatio, se ensancha para formar un encantador conjunto con un estanque y la escalera de entrada al palacio. El parque presenta un vasto parterre con bosquetes laterales y, sobre el eje central, un canal de un kilómetro de longitud que termina en un estanque coronado por una cascada. A ambos lados de este eje, Effner colocó extensos compartimentos de bosque con motivos acuáticos, delimitados por canales que forman un único sistema.

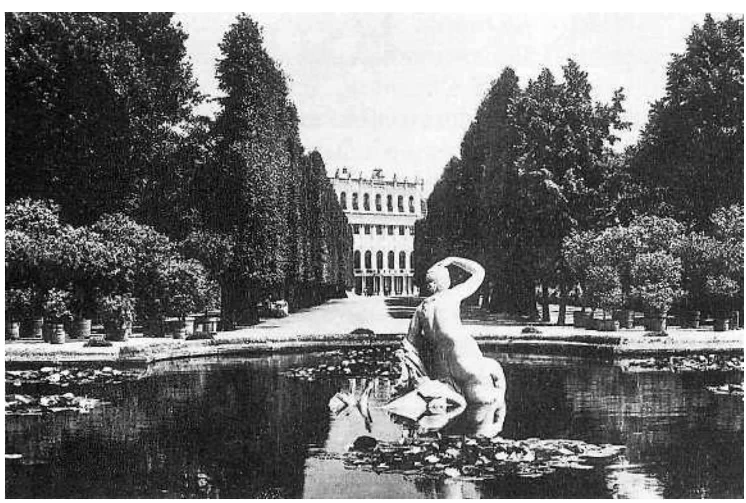
El jardín de Veitshóchheim, iniciado por Balthasar Neumann en 1753, refleja el gusto espléndido y un poco caprichoso del Rococó germánico. Tiene una implantación regular que es bastante libre en la disposición de los diversos elementos y, sobre todo, muy variada y elaborada en sus temas decorativos (figura 6.10). Incluye una encantadora lámina de agua, un teatro de vegetación, un laberinto, una cascada bastante pintoresca, un bosquete de tilos y gran número de hermosas estatuas.

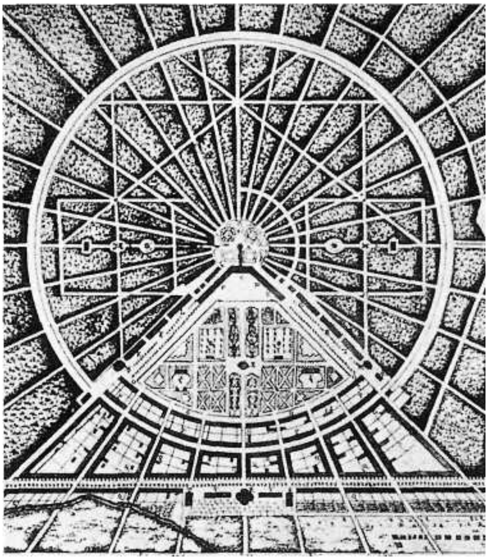
Los jardines de Potsdam, diseñados por el arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1750-1760) incluyen la célebre disposición en terrazas descendentes situada frente al pabellón de Sanssouci, que evoca temas del jardín renacentista italiano.

El parque de Schonbrunn cerca de Viena (figura 6.11) -cuya implantación general se atribuye a Johann Bernhard Fischer von Erlach, autor del palacio, pero cuya forma actual es obra de Jo-

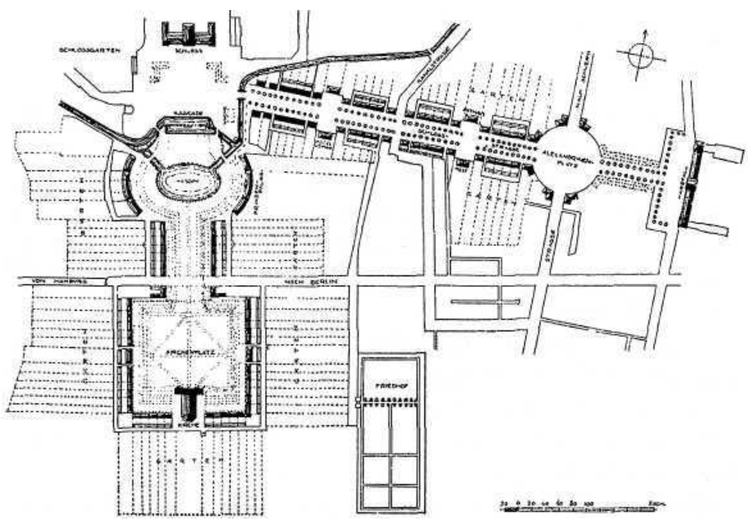
6.11. *Viena, Schonbrunn: a la derecha, vista del parque desde el palacio; debajo, uno de los paseos diagonales, con una fuente.*







6.iz. *Karlsruhe (Badén), plan urbanístico de la ciudad (1715)*-



6.13. *Ludwigsburg (Mecklemburg), plan urbanístico de la ciudad-residencia.*

hann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1775)- trasluce por igual las influencias francesas e italianas. El jardín consta de una parte llana con ocho magníficos parterres profusamente decorados, delimitados lateralmente por bosquetes, y de una extensa pendiente coronada por un pabellón a modo de belvedere con pórtico (la *gloriette).* A los pies de la colina está la gran fuente de Neptuno, una fastuosa composición plástica enmarcada por arboledas y flanqueada por rampas. La mayor virtud de este parque radica en el feliz aprovechamiento escenográfico de la colina y del paisaje circundante.

Una manifestación característica de la arquitectura barroca germánica fue la creación de numerosas ciudades-residencia, con-

cebidas como conjuntos unitarios en los que a los jardines se les asignaba un papel preponderante. Por primera vez en la historia de la arquitectura, la vegetación se considera como un elemento esencial de la composición urbana.

La ciudad de Karlsruhe, en la región de Badén, surgida entre los años 1715 y 1719 de los proyectos del arquitecto Jakob Friedrich von Betzendorf, es el ejemplo más significativo de esas realizaciones. Presenta un plano de esquema radioconcéntrico con la torre del palacio en el centro; de ésta parten paseos y directrices radiales que definen tanto la planta de la ciudad como la disposición de los jardines y el parque (figura 6.12).

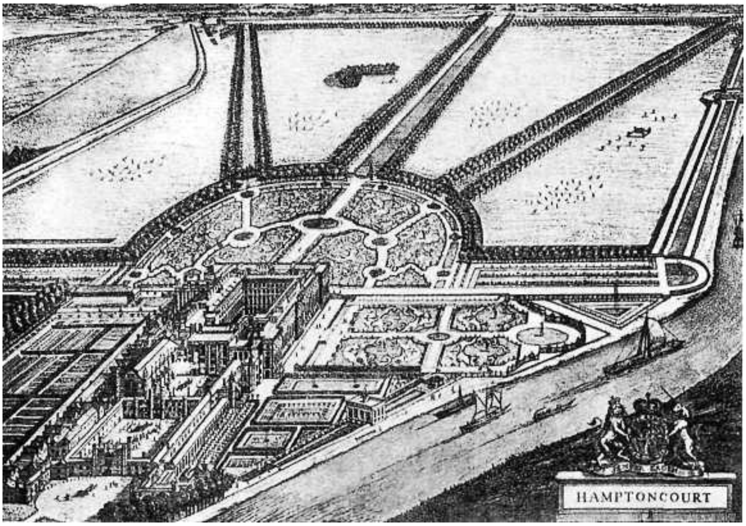
Ludwigsburg -otra ciudad-residencia, si bien menos grandiosa que Karlsruhe, levantada en 1765- ha de considerarse la más preciada obra del urbanismo paisajista de la época. Carente de intenciones monumentales, está dimensionada a escala humana y se articula sobre dos directrices principales que convergen en el palacio; los jardines y el arbolado constituyen un elemento primordial de la estructura compositiva (figura 6.13).

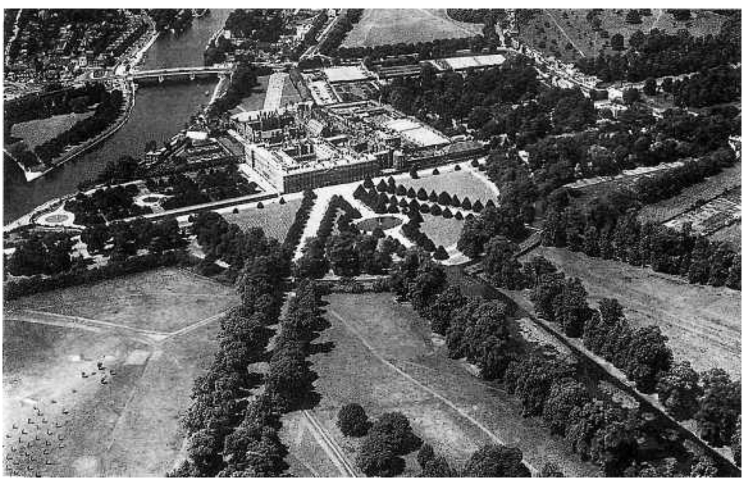
### *Inglaterra*

El arte del jardín en Inglaterra se desarrolló con cierto retraso respecto a los demás países europeos. La influencia italiana, llegada en el siglo xvi a través de los modelos renacentistas franceses, aparece en este caso parcialmente mitigada; de hecho, en un primer momento se aceptó lo que en el estilo italiano había de suntuoso, manteniendo el carácter familiar y utilitario del tipo medieval en buena parte del jardín.

Después, el jardín renacentista se afianzó definitivamente a principios del siglo xvn, tras el viaje de Iñigo Jones a Italia. La influencia francesa prevaleció en la segunda mitad del siglo, y a esta siguió una manera de hacer procedente de Holanda, caracterizada por el empleo incontrolado de formas topiarias.

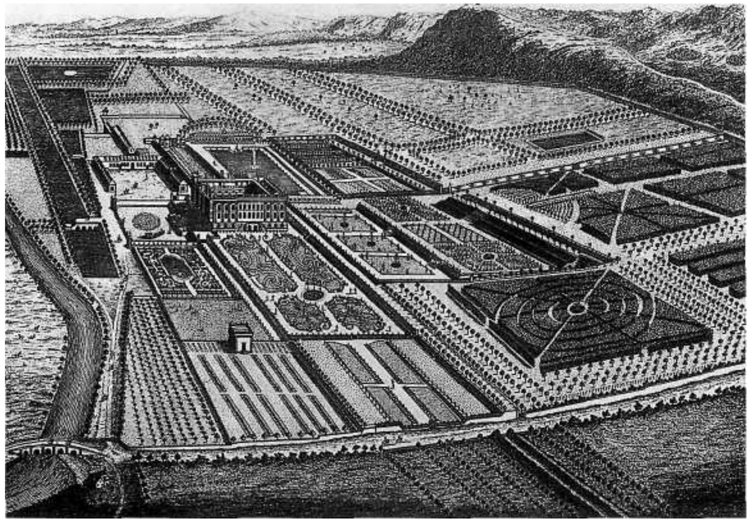
El primer jardín realizado con formas completamente renacentistas fue el de Nonsuch, promovido por el rey Enrique VIII. Pero mucho más importante fue la creación, poco después, de los jardines de Hampton Court, comenzados por el cardenal Wolsey con la participación de artistas italianos. Pasados luego a manos de la Corona, estos jardines se fueron ampliando y enriqueciendo de manera continua, adoptando su ordenación definitiva a finales del siglo XVII por obra de los jardineros George London y Henry Wise; aún hoy constituyen el mejor ejemplo de jardín clásico en Inglaterra. El tema principal es un vasto y precioso parterre semicircular, situado frente al palacio, adornado con trece estanques circulares. Desde el punto central de la visión salen tres directrices radiales que definen otros tantos paseos; éstos dan comienzo en el límite del parterre con unas cancelas de hierro artís-





6.14. *Hampton Court: a la izquierda, perspectiva general (de un grabado de Johannes Kip): en el centro, vista aérea del conjunto; debajo, detalle de uno de los trazados.*



6.15. *Chatswortb, perspectiva del conjunto (de un grabado de Johannes Kip).*

ticamente adornadas, para luego prolongarse exteriormente en el parque. El paseo central, de dimensiones mayores que los otros dos, es como una avenida de agua, ya que incluye un gran canal de unos mil metros de longitud. Con sus amplia líneas, este jardín tiene un aspecto noble y grandioso (figura 6.14).

Además de Hampton Court, otras numerosas intervenciones hacen referencia al estilo francés; muchas de ellas han desaparecido o han sido sustancialmente alteradas en épocas posteriores, como Badminton o Hatfield, y otras han quedado documentadas en los grabados de Johannes Kip.*

Entre los jardines de finales del siglo xvn tienen merecido renombre los de Chatsworth, en Devonshire; aunque fueron ampliamente remodelados por Joseph Paxton a principios del siglo xix, todavía conservan su estructura original de concepción clásica (figura 6.15). Obra de London y Wise, se extienden sobre una parte llana, frente al palacio, y sobre una parte en pendiente, situada a un costado. Los autores supieron adaptarse bien a esta situación, colocando en la parte llana una profusa decoración superficial a base de parterres, y en la parte inclinada una espectacular ordenación a la italiana, con una secuencia de motivos acuáticos a base de cascadas, fuentes y surtidores, alimentados por los generosos manantiales existentes en el lugar. Esos motivos acuáticos, enhebrados en una única directriz, constituyen aún hoy el principal atractivo de este magnífico parque.

También a London y Wise se atribuye la primera ordenación del parque de Blenheim (1709), que incluía un magnífico parterre hexagonal posteriormente destruido por 'Capability' Brown. Estos dos artistas de excepción tienen el mérito de haber llevado el jardín clásico en Inglaterra a un alto grado de elaboración, con formas no puramente imitativas respecto a los modelos del otro

* Johannes Kip y Leonard Knyff, *Britannia lllustrata,* 1707.

lado del canal de la Mancha. De hecho, supieron mitigar el excesivo esquematismo de la fórmula clásica, adecuándolo a esa sensibilidad naturalista, típicamente británica, que más adelante daría origen al jardín paisajista.

## El jardín del siglo XVIII en Italia

Dado que suponían un desarrollo de la concepción renacentista, las obras de Le Nótre influyeron también en Italia, en mayor o menor medida en cada una de las regiones, dependiendo de las condiciones ambientales o de las tradiciones locales. En general, las regiones del norte -donde predominan los terrenos llanos-, sacaron más partido del estilo francés. Las regiones peninsulares, en cambio, se mostraron menos receptivas a la nueva fórmula.

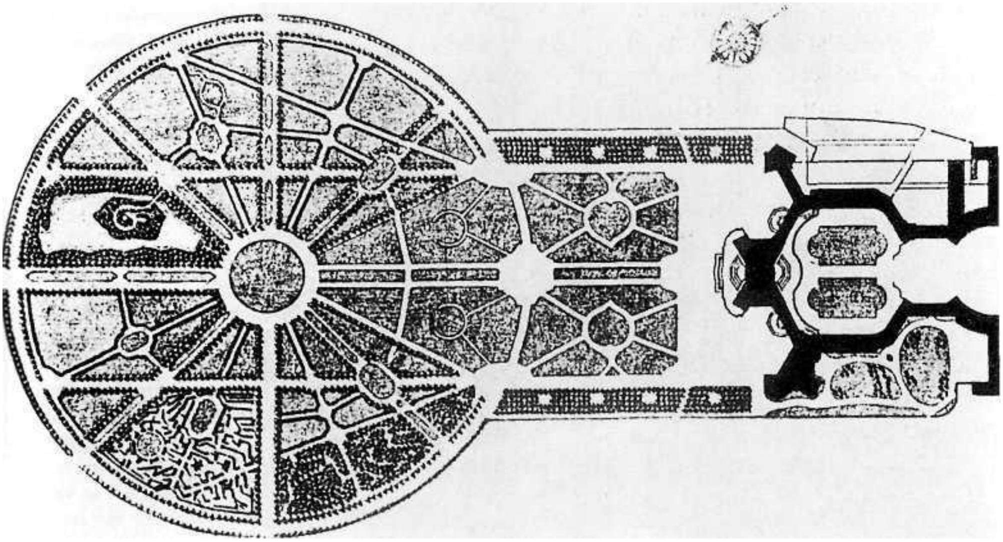
Puede afirmarse que en el siglo XVIII el jardín italiano, aun aceptando las aportaciones externas, continuó evolucionando también según sus propias formas, heredadas de los siglos anteriores, pero con cierta tendencia hacia la búsqueda de efectos de gracia, de elegancia y de cromatismo. El jardín, considerado cada vez más como un lugar de diversión y deleite, y como un escenario para fiestas y representaciones teatrales, refleja el refinamiento de la vida y las costumbres, y la predilección por las artes menores y por la música.

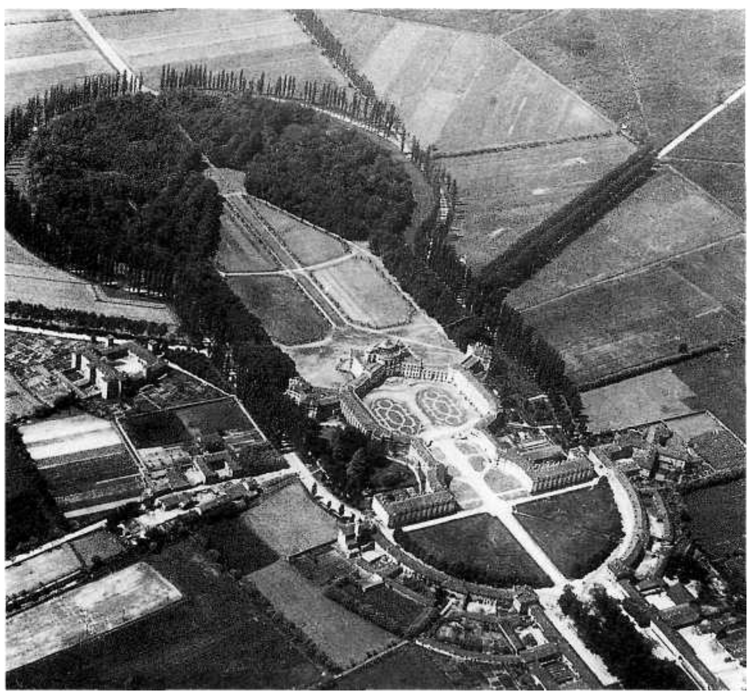
Por lo que respecta a la jardinería propiamente dicha, no se introducen nuevas formas salvo las de procedencia francesa -como los parterres ornamentales y los motivos acuáticos de formas planas- y los elementos de la tradición se emplean con parquedad y con un gusto más delicado. Así, en las cascadas, en los ninfeos y en las fuentes se acentúan los efectos pictóricos escenográficos con preferencia por el género rústico, y el jardín se puebla de estatuas y de escenas escultóricas completas, con representaciones mitológicas y figuraciones varias, para ofrecer así un aspecto de animación permanente.

### *Italia septentrional*

Los jardines de Piamonte se distinguen por su carácter claramente aristocrático y por su estrecha conexión con el palacio, que adecúa sus líneas y su disposición a las exigencias del propio jardín.

El palacio de Stupinigi y su parque anejo, creado en 1729, es el mejor y más completo ejemplo de este tipo. Filippo Juvarra -que fue su autor- concibió los edificios y los jardines como una unidad admirablemente fundida y articulada (figura *6.16).* Distribuyó las partes más decoradas del jardín entre el patio delantero y el frente interior del palacio, a semejanza del conjunto coetáneo que formaban el parque y el palacio de Karlsruhe.

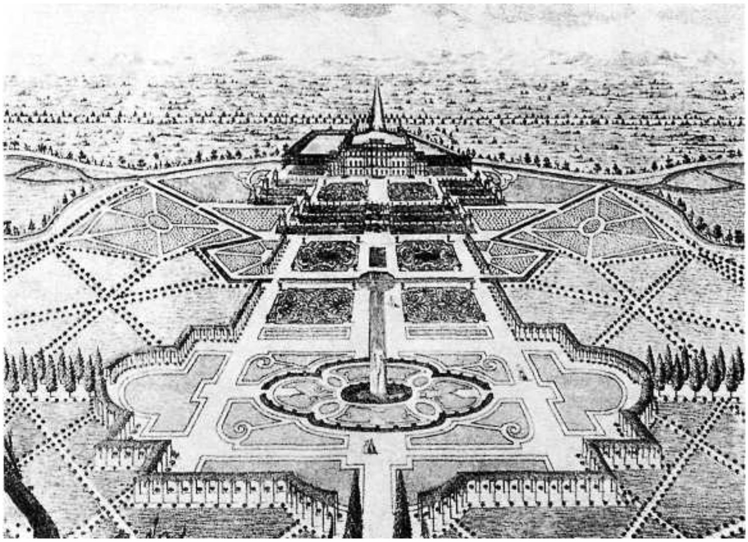


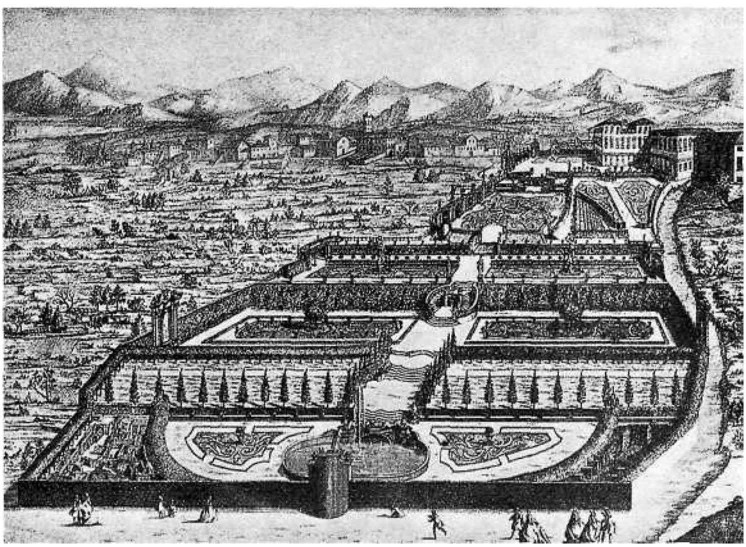


*6.16. Stupinigi: arriba, planimetría general; a la derecha, vista aérea del palacio con el parque.*

En Lombardía, este siglo supone la época dorada del arte del jardín. Surgen casi por doquier parques y villas, preferentemente a orillas de los lagos o en las colmas, pero también en la llanura.

Las novedades del otro lado de los Alpes, ampliamente aceptadas, aparecen, sin embargo, reelaboradas con gracia y perfectamente equiparadas a los elementos típicos de la tradición italiana. La implantación del jardín se estructura siempre sobre una acom-



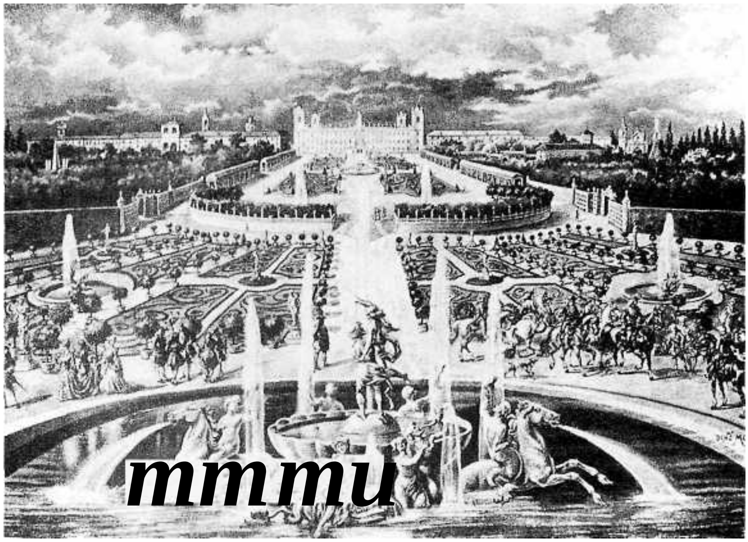


6.17- Dos *grabados del libro* Ville di delizia nello stato di Milano, *de Marc' Antonio dal Re: a la izquierda, la Villa della Somaglia, en Orio; debajo, la Villa Novati, en Merate.*

pasada urdimbre arquitectónica, pero se le da variedad con una inusitada riqueza de motivos decorativos de todo género (elaborados, como arriates, arabescos y motivos de agua; y pintorescos, como escaleras amplias y animadas, elegantes cancelas, estatuas y esculturas) que pueblan los puntos más sensibles del jardín.

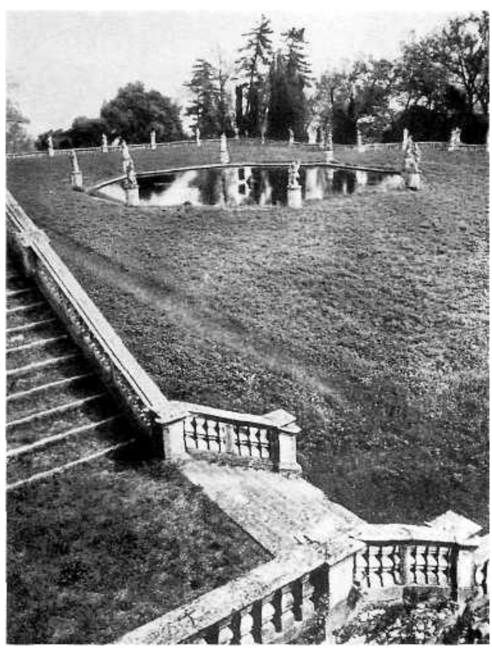
Una perfecta documentación iconográfica nos permite valorar el grado de esplendor alcanzado por la arquitectura del jardín en Lombardía. Se trata de la obra *Ville di delizia nello stato di Milano,* de Marc'Antonio dal Re, editada por primera vez en 1726 y luego en 1743, que ilustra con grabados precisos los jardines más renombrados de la época, en buena parte destruidos o transformados en periodos posteriores (figura 6.17).

6.18. *Colorno, Villa Farnesio, vista general (de una pintura).*

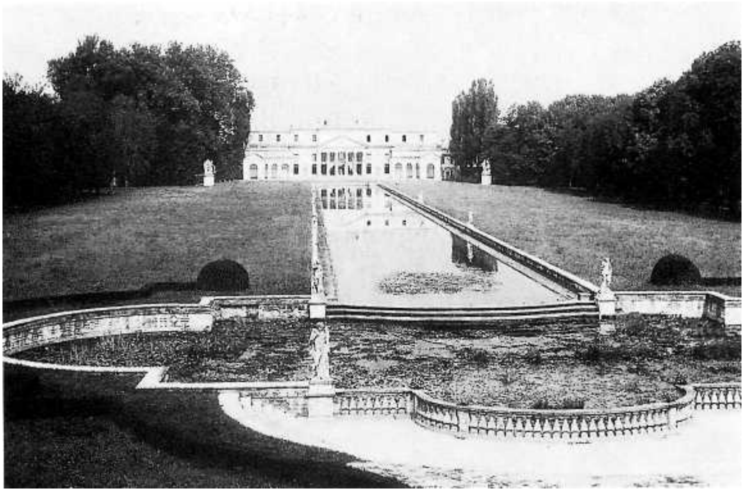


Fue célebre el jardín Farnesio en Colorno, cerca de Parma, de clara derivación francesa, que tuvo una decoración suntuosa: un 'bufete' de agua similar al existente en el Trianón (luego trasladado a Parma y colocado en la plaza del teatro Reinach), un teatrillo de Bibiena y las famosas grutas mágicas (figura 6.18).

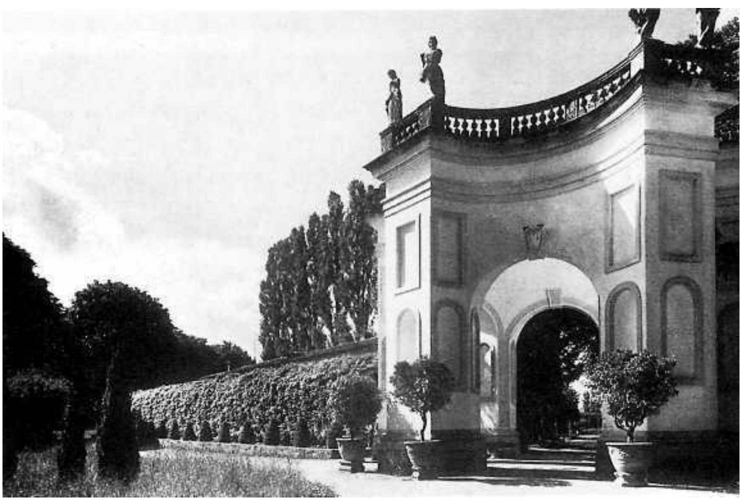
En la región del Véneto, el jardín de la villa Trissino es el mejor ejemplo de esta época; realizada por Francesco Muttoni, es el resultado de la ordenación de dos encantadoras villas comunicadas mediante una serie de terrazas y ninfeos (figura 6.19).

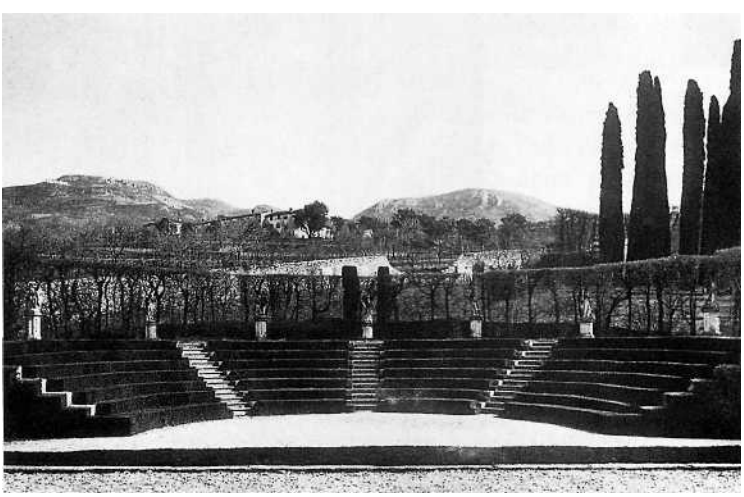


6.19. *Trissino, Villa Trissino da Porto, vista de una de las escaleras que comunican las distintas terrazas en la villa inferior.*



*6.1.0. Stra, Villa Pisani: a la izquierda, vista del eje central del parque; debajo, pabellón en un cruce de paseos.*





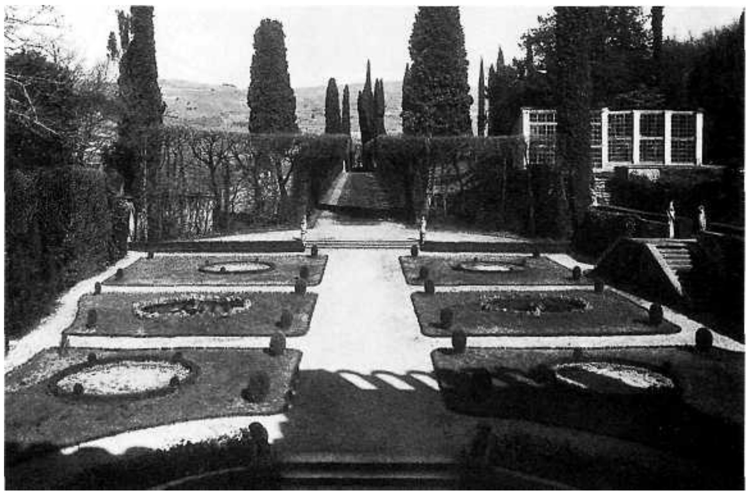
*6.xi. tiegrar, Villa Rizzardi, vista del teatro de vegetación.*

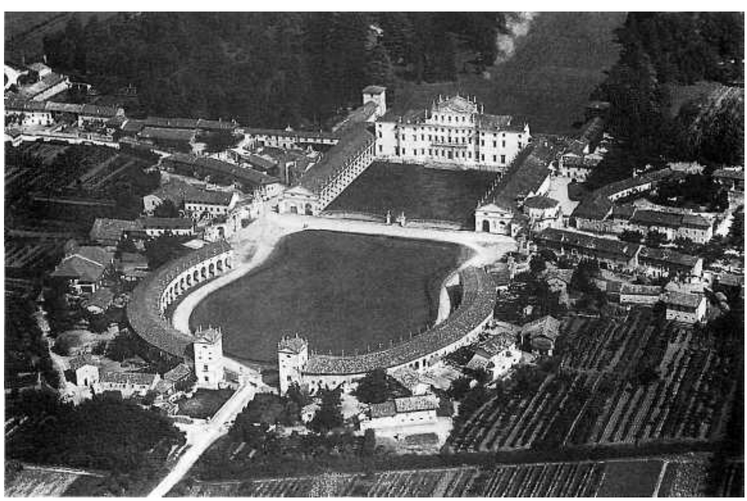
Por lo grandioso de las construcciones y la extensión del parque, la villa Pisani en Stra es la mayor del Véneto. Surgida entre 1736 y 1756 según los diseños de Gerolamo Frigimelica, sufrió luego notables transformaciones. Sin embargo, aún conserva la implantación general original, además del célebre laberinto y las bellísimas entradas (figura 6.20).

El jardín de la villa Rizzardi en Negrar, organizado sobre un terreno salpicado de colinas, es notable por el inteligente aprovechamiento de los desniveles, la variedad de las perspectivas, la elegancia de los motivos acuáticos y, sobre todo, por el bellísimo teatro de vegetación, diseñado por el arquitecto Luigi Trezza (figura 6.21).

Entre los jardines desaparecidos o transformados, fueron extensos y lujosos los de la villa Sagredo en Mogliano Véneto (figura 6.22) y los de la villa Manin en Passariano (figura 6.23).

6.22. *Mogliano Véneto, Villa Sagredo, vista axial del jardín.*

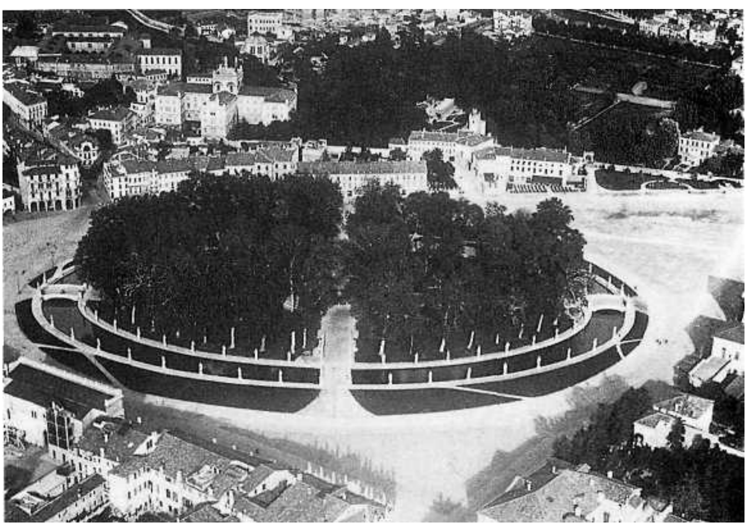




6.23. *Passariano, Villa Manin, vista aérea del conjunto.*



*6.2.4. Padua, Prato della Valle: a la izquierda, detalle del canal; abajo, vista aérea del conjunto.*



El Prato della Valle, en Padua, es una obra de jardinería urbana realizada por Domenico Cerato (1775). Consiste en una isla de forma oval circundada por un canal y adornada con elementos varios -como pequeños puentes, estatuas y pináculos- que, felizmente compuestos con elementos arbóreos, confieren al conjunto un original efecto escenográfico (figura 6.24).

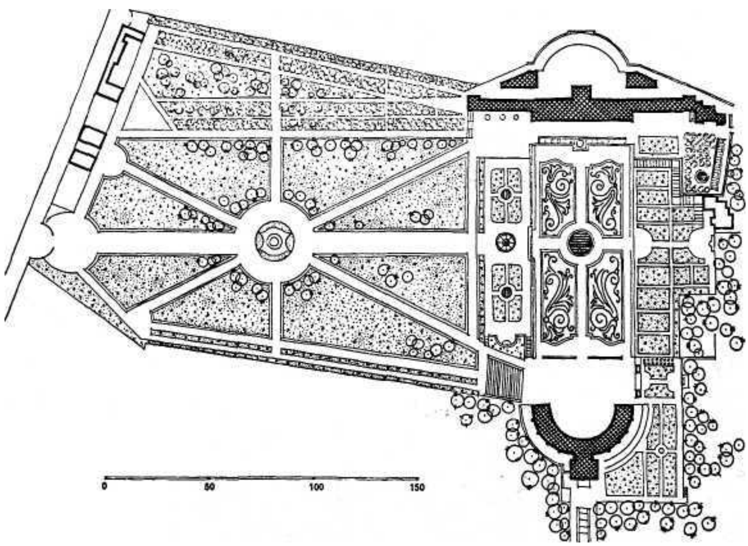
*Italia central*

La contribución de Toscana en este periodo fue modesta. El jardín se mantiene sencillo y menudo, y acusa muy poco la evolución general, permaneciendo fiel a sus elementos tradicionales.

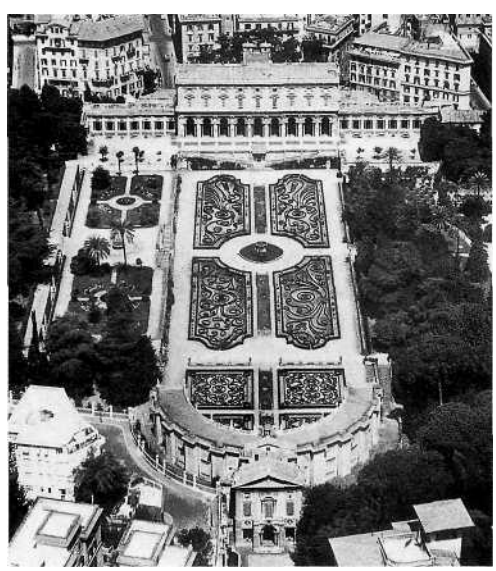
En cambio, el jardín romano proporciona, aunque sea con escasas realizaciones, algunos ejemplos notables y formativos que reafirman la inagotable vitalidad de la tradición italiana.

La villa Albani, levantada por Marchionni en 1760, representa todavía hoy un hito de esta tradición. Es modesta en sus dimensiones y carece de elementos verdaderamente espectaculares; no obstante, refleja algunas novedades de la época, anunciando así ese gusto neoclásico que tendrá luego su desarrollo posterior en los primeros decenios del siglo siguiente.

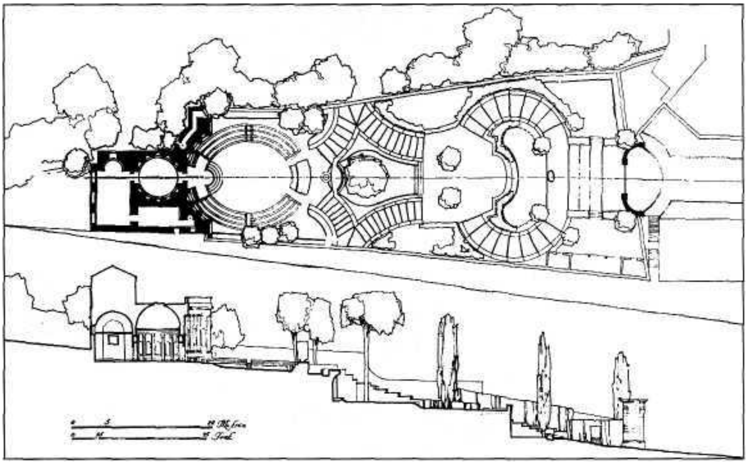
Los jardines se reparten en dos ejes que determinan los principales componentes (figura 6.25). El primero de éstos, hacia la en-




6.25. *Roma, Villa Albani: arriba, planimetría general; a la derecha, vista aérea del parterre; abajo, detalle del paseo neoclásico.*







6.2.6. *Roma, jardín de la Academia de la Arcadia, planta y sección longitudinal, según ].C. Shepherd y G. Jellicoe.*

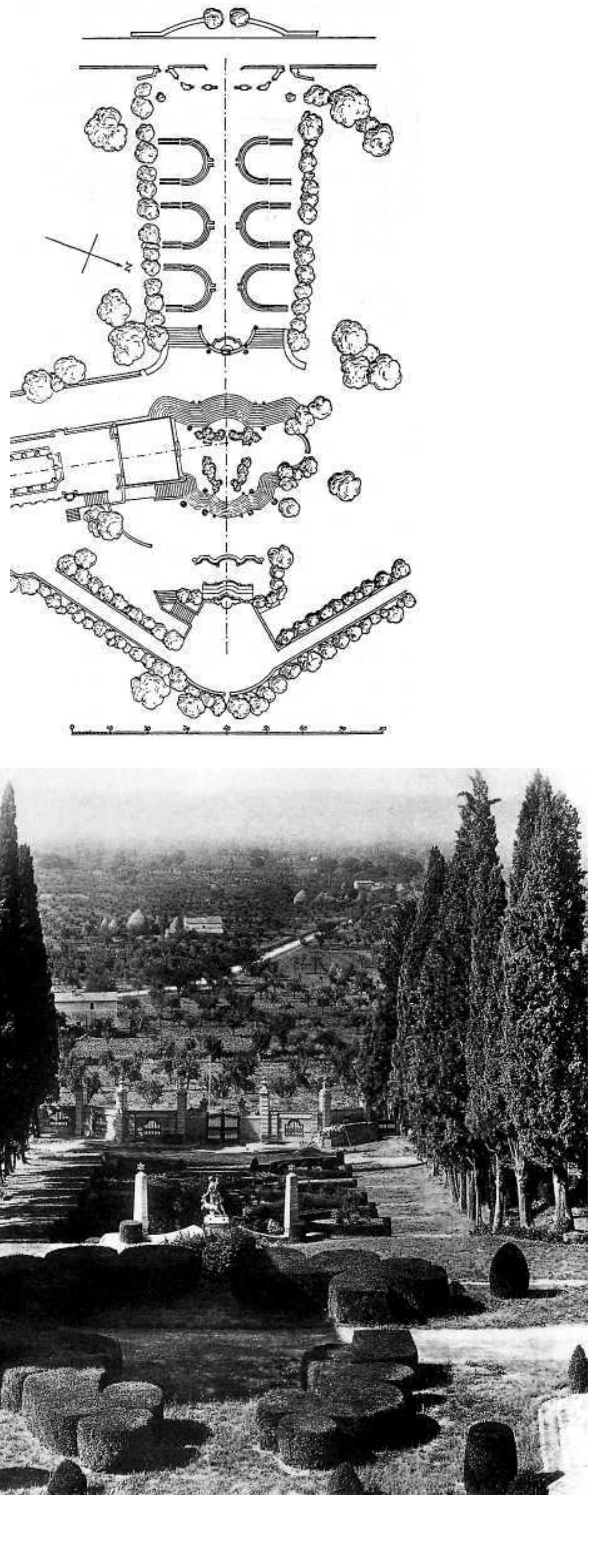
trada, se caracteriza por un motivo de esquema estrellado, con una plazoleta central elíptica rodeada de pinos, que se extiende por una ligera pendiente y termina en una amplia terraza. Esta terraza se asoma a un parterre llano inferior, orientado perpendicularmente, que tiene como telones de fondo por un lado la villa y por el otro un pabellón porticado en forma de exedra; al otro lado de esta exedra había una cadena de agua ahora desaparecida. En el centro del parterre se eleva una preciosa fuente de factura ya neoclásica. Paseos, escaleras y balaustradas reciben una ornamentación a base de hermas o de elementos escultóricos antiguos, sabiamente distribuidos por Johann Joachim Winckelmann.

Entre los jardines de esta época en Roma, alcanzaron renombre los de la villa Corsini en el Janículo y los de la villa Patrizi en el exterior de Porta Pia; pero de la primera se conserva muy poco y la segunda ha desaparecido completamente.

No debe olvidarse el pequeño jardín de la Academia de la Arcadia, en las laderas del Janículo, una auténtica joya de la arquitectura de jardín diseñada por Francesco de Sanctis, el autor de la escalinata de la Trinitá dei Monti. * Se compone de una modesta ordenación en pronunciada pendiente con un teatrillo al aire libre colocado en la cima, al que se accede por unas escaleras curvilíneas hábilmente encajadas entre dos pequeñas terrazas adornadas con algunas plantas de alto porte (pinos y cipreses) y una modesta fuente (figura 6.26).

La villa Costanzi en Spello, atribuida a Piermarini -que en ella vivió y murió-, es tal vez la última obra notable del jardín clásico italiano; de hecho, puede datarse en el año 1800. Tiene como motivo principal un gran paseo en cuesta, de una anchura de cuarenta metros, delimitado por cipreses y con un lujoso telón de fondo en el extremo más alto, precedido por amplias escaleras (figura 6.27). El paseo, una alfombra verde, se dispone a ambos la-

* El diseño de este jardín se atribuye actualmente a Antonio Canevari.



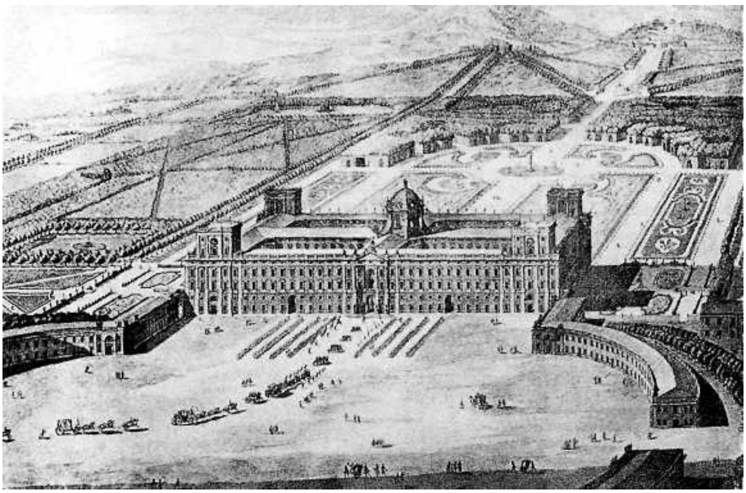
6.27. *Spello, Villa Costanzi: planta y vista axial del gran paseo en cuesta.*

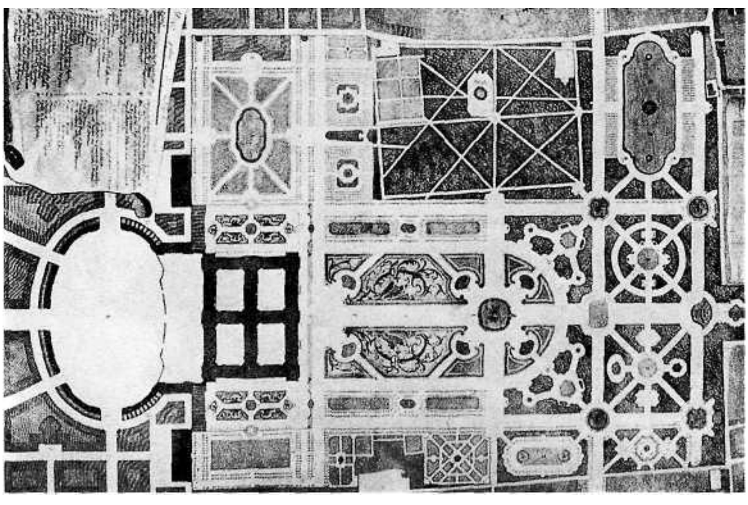
dos a base de gradas pautadas por un sencillo y elegante motivo geométrico formado por cuadros de boj.

### *Italia meridional*

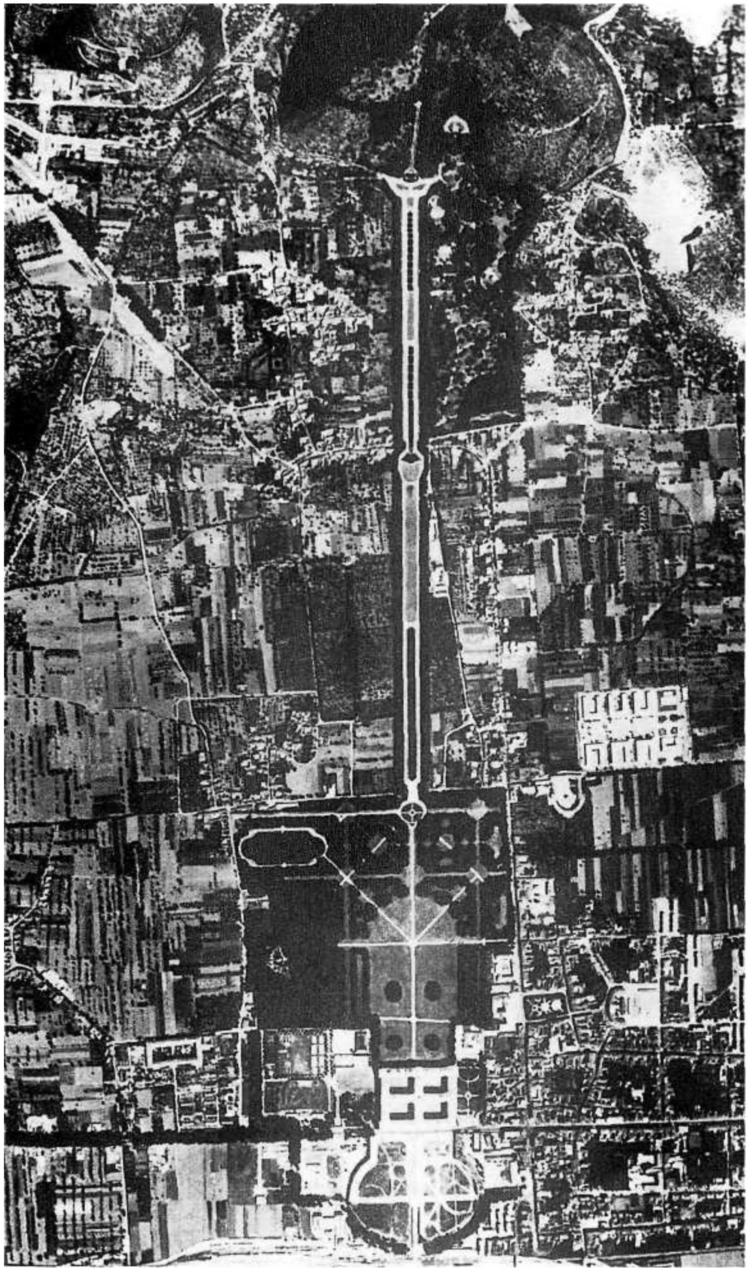
El siglo xvín fue un periodo de fervor hacia el arte de los jardines en el sur de Italia y especialmente en los alrededores de Ñapóles, donde surgieron algunos de los parques más extensos de Italia.

El Parque Real de Caserta constituye la realización más imponente del jardín italiano y marca la feliz conclusión de la tradición renacentista gracias a una serie de experiencias italianas y francesas, reelaboradas por una única mente creadora. Concebido de manera unitaria con la monumental residencia promovida por el rey Carlos de Borbón, su trazado se debe a Luigi Vanvitelli, que comenzó las obras en 1752 (figura 6.2-8):





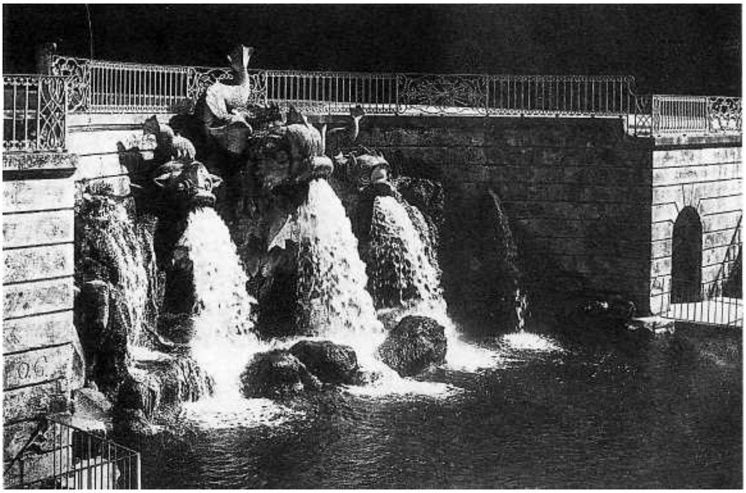
6.28. *Caserta, Parque Real: perspectiva del palacio con el parque (izquierda) y planta de los jardines situados en las proximidades del palacio (debajo); de Luigi Vanvitelli,* Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta.

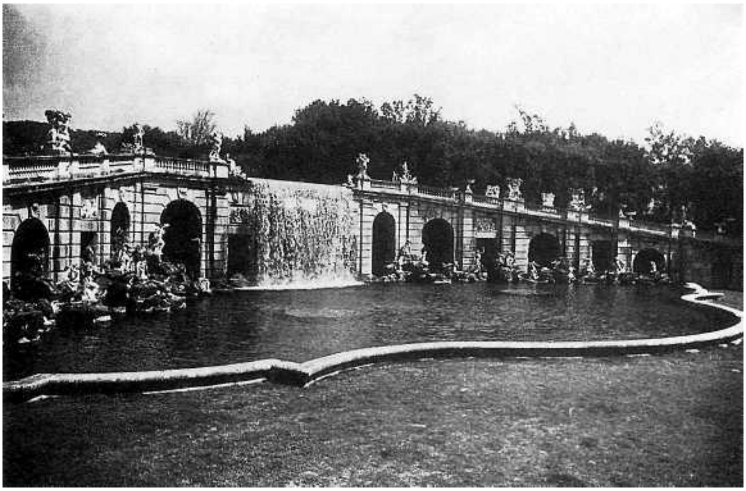


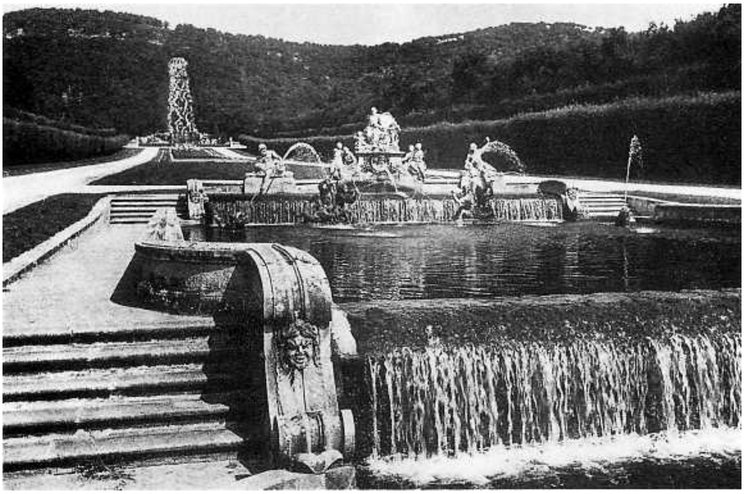

6.29. *Caserta, Parque Real: vista aérea cenital.*

Más que el recuerdo de las obras coetáneas del jardín francés, a Vanvitelli le bastó con una clara visión de las posibilidades que ofrecía el lugar: un paisaje abierto a mediodía, hacia la llanura y el mar, y cerrado al norte por un semicírculo de colinas cubiertas por una tupida vegetación.

El parque se despliega detrás del palacio (figura 6.29), primero sobre un terreno llano y luego reducido a una franja de 120 me-







6.30. *Casería, Parque Real: de arriba abajo, vistas de las fuentes de los Delfines, de Eolo y de Ceres.*

tros de anchura que va subiendo progresivamente la pendiente hasta llegar a los pies del monte de Briano, situado al término de la línea visual. A la izquierda de la parte llana se extiende un bosque ya existente de encinas, conocido como el 'bosque viejo'. La primera parte, llana y cercana al palacio, tiene un desarrollo de 900 metros, y la segunda, en cuesta, tiene hasta el monte una dimensión doble, es decir, unos 1.800 metros; así pues, el eje perspectivo mide en total unos 2.700 metros.

Vanvitelli, fiel a los modelos de los jardines renacentistas, desplegó toda la composición sobre una directriz única, dispuesta a eje con el palacio. Pensó colocar en la parte llana un gran parterre con un motivo terminal en exedra, flanqueado por bosquetes, y distinguió la segunda parte con una serie de motivos acuáticos entrelazados en una armónica secuencia.

El parterre que debería haber decorado la parte llana nunca se llegó a realizar y actualmente está organizado de manera más sencilla, con césped y grupos de encinas. Así pues, el imponente paralelepípedo del palacio parece estar apoyado sobre una vasta superficie de hierba que resalta las cálidas tonalidades ambarinas del ladrillo y el travertino. El enlace de esta parte y la siguiente se realiza con un motivo a base de rampas que abrazan una fuente. Desde este punto empieza la cuesta, con un grandioso paseo delimitado por una doble hilera de encinas escuadradas en escalones, flanqueadas a su vez por plantas rústicas que forman un bosque. En su parte media, el paseo alberga motivos acuáticos que, hábilmente graduados en su efecto dinámico y decorativo, componen una especie de gigantesca cadena, alimentada por una gran cascada situada a los pies de la colina.

Avanzando hacia la cascada encontramos cuatro fuentes (figura 6.30): la primera es la de los Delfines, precedida por un gran canal (de 480X40 metros); le segunda, la de Eolo, con estatuas

6.31. *Caserta, Parque Real:* ***vista*** *de la Gran Cascada con la fuente de Diana y Acteón.*



que representan los vientos; la tercera, la de Ceres; y la cuarta, la de Venus y Adonis. Las dos últimas, precedidas por láminas de agua y gradas en cascada, reciben su ornamentación de grupos escultóricos y estatuas animadas por surtidores.

El agua se precipita desde la cima del monte y, saltando de escollo en escollo, se vierte en un estanque inferior, donde hay una representación mitológica (Diana y Acteón) con grupos de mármol palpitantes de vida y movimiento, que forman con la cascada una admirable composición plástica (figuras 6.31 y 6.32).

El viejo bosque existente fue cortado con un sistema de calles que convergen en la Castelluccia, una pequeña construcción octogonal que reproduce una fortaleza en miniatura; al norte de ésta hay un vasto vivero de peces (de 270 X no metros) con una isla en medio que debería haber albergado un templete circular.

En esta soberbia obra, Vanvitelli demostró una gran maestría técnica y una sutil sensibilidad paisajista para dominar los elementos de la naturaleza, superando incluso situaciones topográficas desfavorables como la presencia de algunas carreteras que



6.32. *Casería, Parque Real: vista del paseo central desde la Gran Cascada con el grupo de Diana y las ninfas en primer término.*

debían conservarse y que tenían una trayectoria perpendicular al parque, y la angostura del terreno disponible en la parte de la pendiente, con una anchura de apenas izo metros. Los cruces de las carreteras los solucionó con pasos subterráneos, disimulándolos hábilmente con ligeros estrechamientos, de modo que desde el parque no quedan a la vista. Para aumentar la extensión ficticia del terreno en cuesta, flanqueó el paseo, en sus lados exteriores, con dos bandas de plantaciones boscosas con árboles de alto porte colocados de manera irregular, con el fin de ocultar los verdaderos límites del parque. De este modo, al espectador le parece que el paseo está como cortado en medio de un bosque inmenso, sin límites, fundido con el arbolado del campo circundante.

Otro truco aplicado por Vanvitelli para dar profundidad a la extensión perspectiva del parque, y para conferir al gran paseo central una disposición en armonía con los rasgos propios del terreno, consistió en trazar la cuesta no con una inclinación uniforme, sino con una pendiente que va aumentando desde la parte llana hasta la colina. Así, el paseo parece estar modelado en perfecta conformidad con las líneas naturales.

Para el suministro hídrico, Vanvitelli realizó un atrevido acueducto de cerca de treinta kilómetros de longitud, buena parte de ellos en túneles, que se terminó en tan sólo seis años. Hubo que perforar seis montes y construir tres viaductos, uno de los cuales, cerca de Maddaloni (conocido como los 'puentes del valle'), tiene unas líneas grandiosas, una longitud de 5Z6 metros y tres órdenes de arcadas que se elevan hasta sesenta metros de altura.

Casi de los mismos años que el proyecto de Caserta es la villa real de Portici, trazada según diseños de Antonio Canevari, y también el vastísimo bosque del parque de Capodimonte, con una extensión de unas 3 00 hectáreas, completado en las primeras décadas del siglo siguiente. Este último se caracteriza por un amplio motivo en forma de estrella con cinco grandes paseos cubiertos que parten de una plazoleta semicircular situada detrás del palacio.

También Palermo y sus alrededores tuvieron jardines notables. Destaca el jardín de la villa Giulia, ordenado con un esquema en estrella por Nicola Palma (1777) y dotado de una rica decoración vegetal. Más modestos, pero muy conocidos, son los jardines de las villas Valguarnera y Palagonia en Bagheria, en especial los de la segunda, famosa por los centenares de esculturas extravagantes de las que está salpicada.

*Capítulo Vil*

# El jardín paisajista

Si se compara el desarrollo estilístico del arte de los jardines con el de otras artes en el periodo culminante del Barroco, se llega a una constatación sorprendente y en ciertos aspectos contradictoria: mientras la arquitectura, la escultura y la pintura manifiestan una constante búsqueda de efectos pictóricos, el jardín permanece disciplinado en formas geométricas; y viceversa, en el periodo inmediatamente posterior, cuando la arquitectura se hace rígida en puras formas clásicas, el jardín se disuelve en libres formas paisajistas.

Esta aparente contradicción está ligada en realidad a una evolución del gusto y del pensamiento que vino a afianzarse a principios del siglo XVIII con una nueva visión del mundo natural. Y esta nueva concepción llegó a cambiar los términos formales del arte del jardín, replanteándolos con un enfoque que se incorporaba a las nuevas ideologías.

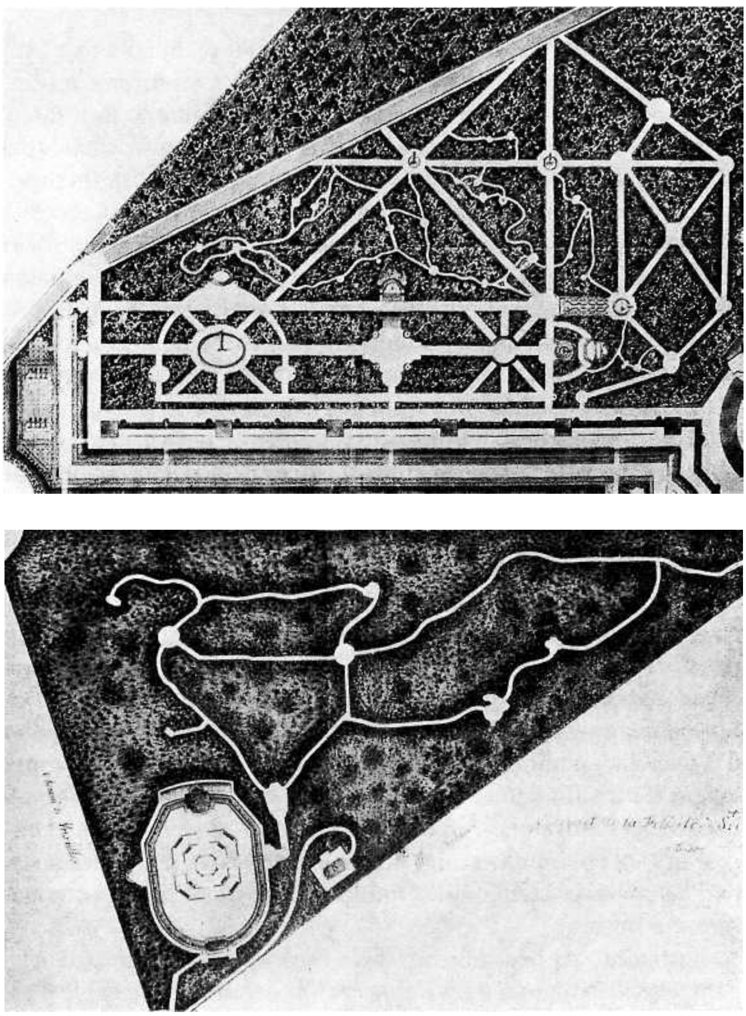
En el ámbito de esta mutación general, se pueden identificar cuatro influencias específicas que contribuyeron a la superación del jardín clásico y al advenimiento del estilo paisajista: la primera puede encontrarse en algunos elementos de evolución interna, inherentes a la propia fórmula clásica; la segunda se refiere al pensamiento de filósofos y poetas; la tercera está vinculada a la obra de los pintores paisajistas; y la cuarta deriva del conocimiento del jardín paisajista chino a través de las descripciones de los viajeros.

Ya a principios del siglo XVIII el jardín clásico presenta claros síntomas de evolución propia, con un uso libre de los elementos naturales y también con la búsqueda de efectos de variedad, tanto en el trazado de los paseos como en la composición general. Aparecen ya los primeros intentos de derogación del esquematismo clásico, si bien en las partes secundarias del jardín, como en los bosquetes de Marly (figuras 7.1 y 7.2.). El tratadista Dézallier d'Argenville, codificador del sistema de Le Nótre, subraya entre los preceptos fundamentales la máxima de que «el arte debe ceder ante la naturaleza», en el sentido de que los elementos del jardín, aun obedeciendo a una norma compositiva arquitectónica, han de aparecer casi como si hubieran sido dispuestos por la naturaleza misma.

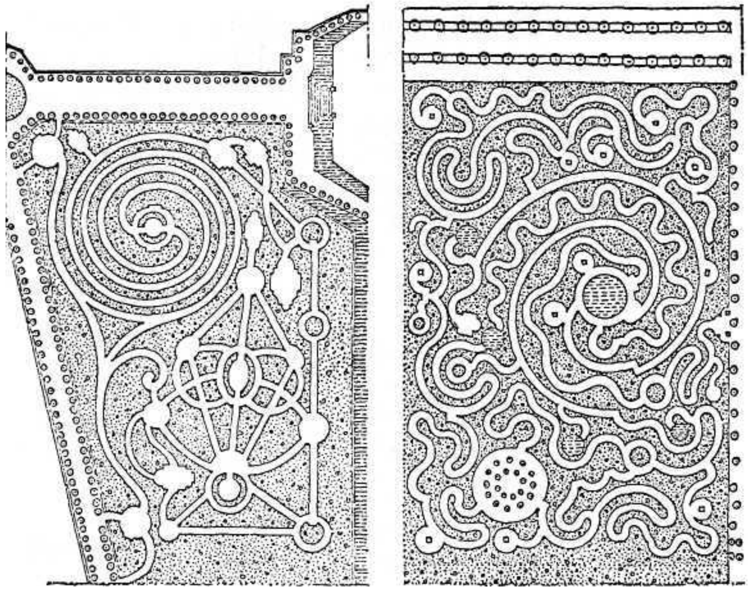
Entretanto, el pensamiento de la Ilustración, con su tendencia panteísta, llega a una nueva concepción del mundo sensible y es-

tablece una relación distinta entre el hombre y la naturaleza. En todas sus manifestaciones y expresiones, la naturaleza se considera una creación perfecta de la divinidad, y la actitud del hombre con respecto a ella llega a ser conscientemente pasiva. La concepción renacentista -que consideraba al hombre dueño de la naturaleza- queda completamente anulada e invertida. El término 'naturaleza' adquiere también un significado ético-religioso. El hombre y la naturaleza, en adelante nada ajenos ni contrapuestos el uno con respecto a la otra, se identifican en una misma unidad espiritual; Dios es el artista soberano de la naturaleza y todo lo que es natural se considera perfecto y bello.

La aspiración a un estado de pureza natural conlleva también una valoración ética y estética del paisaje. Puesto que la naturaleza se ve como algo artísticamente completo, se desmorona toda distinción entre belleza natural y belleza artística; y ambas llegan



7.1. *El jardín francés, bosquetes: arriba, Marly, planta de los bosquetes del lado de Louveciennes; a la izquierda, Saint-Cloud, planta del bosquete de la Felicidad.*



~.z. *Bosquetes de laberinto: a la izquierda, diseño de Francois Blondel para Choisy-le-Roi; a la derecha, diseño de Batty Langley (de* New Principies of Gardening, *Londres, 1728).*

a identificarse. De modo análogo, desaparece todo contraste entre jardín y paisaje, antes considerados casi como una antítesis entre lo formalizado y lo no formalizado. Así queda patente la condena del jardín clásico, en cuanto que éste implica el sometimiento de la naturaleza. Conforme al pensamiento panteísta, para el arte de los jardines solamente es válido el principio natural, que ha de procurar la asimilación de la obra del hombre con la de Dios.

Fue Jean-Jacques Rousseau quien proporcionó un impulso decisivo a este planteamiento espiritual y quien imprimió un sello de legitimidad al movimiento del jardín paisajista. Este filósofo propugnaba el «retorno a la naturaleza», colocando en el centro de la vida del ser humano el sentimiento y no el intelecto, la conciencia de esa fuerza divina que vive en la naturaleza en lugar de la ciencia.*

En su novela *La Nouvelle Héloise* (1761), Rousseau ofrece la descripción de un jardín ideal, natural y lleno de encanto, y hace decir a Wolmar, uno de los personajes: «es cierto que la naturaleza lo ha hecho todo, pero siguiendo mis indicaciones, y no hay nada que yo no haya ordenado.» Esta frase expresa en síntesis la norma y el secreto de la fórmula del jardín paisajista del siglo XVIII.

Igualmente importante fue la influencia de los pintores paisajistas, principalmente Nicolás Poussin, Claudio de Lorena, Gian Paolo Pannini, Salvator Rosa y Jacob van Ruisdael. Las obras de estos artistas presentaban vistas en parte verdaderas y en parte inventadas, con escenas mitológicas, visiones de ruinas y elementos diversos de reminiscencia clásica que constituyeron otros tantos

* El apoyo de Rousseau fue importante para Europa continental; en Inglaterra, este movimiento ya estaba legitimado por la filosofía del Empirismo y los escritos de Addison y Pope a principios de siglo.



7.3. *Claudio de Lorena,* Paisaje *(Galería Doria Pampbili, Roma).*

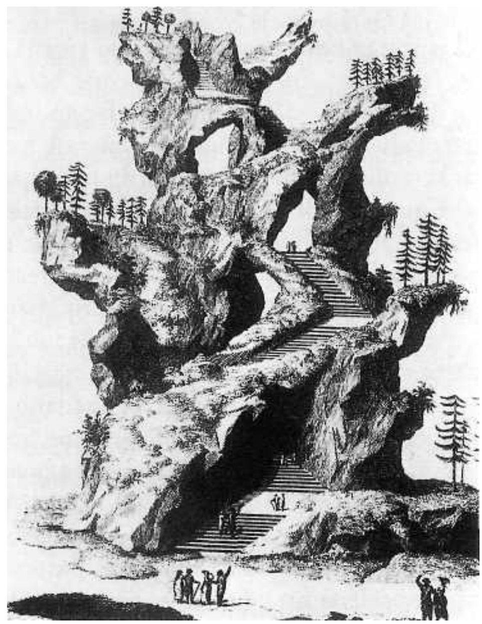


7-4- *Salvator Rosa: a la izquierda,* Paisaje con eremita; *abajo,* Paisaje *(Galería Doria Pamphili, Roma).*

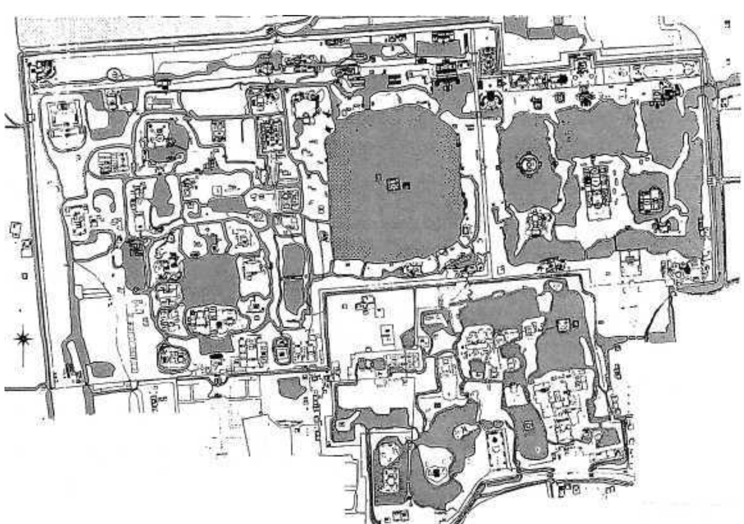


modelos susceptibles de ser reproducidos en el jardín con el empleo de elementos reales y vivos (figuras 7.3 y 7.4).

También fueron decisivos, finalmente, los influjos externos, determinados por los ejemplos de los jardines paisajistas chinos, cuyo origen puede remontarse a la más remota antigüedad, pero de los cuales se tuvo conocimiento solamente a principios del siglo XVIII a través de las descripciones de viajeros y misioneros (figura 7.5). Entre ellas hay que destacar una carta muy divulgada del padre jesuita Jean-Denis Attiret (1743) que contenía la descripción del palacio y de los jardines imperiales de Pekín, así como el informe, mucho más exhaustivo, de William Chambers,



7.5. *Los jardines chinos: a la derecha, escena de jardín con colina artificial de rocas; abajo, planta del parque imperial de Ch'ang Ch-un Yüan.*



arquitecto del rey de Inglaterra, publicado en *Designs of Chínese Buildings* (1757) y que incluía datos completos de los jardines del Imperio Celeste.

A través de estas descripciones, el jardín chino ofrecía una absoluta anti-regularidad que pretendía representar un paisaje rústico y pintoresco. Pese a la inusitada riqueza de las escenas de fábula, de pabellones y de elementos dispares no siempre gratos al gusto europeo, el jardín chino constituía para los coetáneos un modelo real no del todo ajeno a las aspiraciones del momento.

## Los orígenes y el jardín inglés

El jardín paisajista europeo nació y tuvo su primera formulación en Inglaterra, en un ambiente que había aceptado casi pasivamente el estilo clásico sin asimilar su íntima esencia, y que además había tolerado como una moda las extravagancias topiarias de la jardinería holandesa, tan en boga hacia finales del siglo xvn.

Como sucede a menudo en la evolución de las artes, esta auténtica revolución vino precedida por una nutrida y paciente ofensiva literaria que era un reflejo directo del pensamiento contemporáneo, imbuido de naturalismo panteísta.

Ya en pleno siglo xvn, Francis Bacon había difundido algunas ideas avanzadas sobre el tema de la jardinería y había creado él mismo un jardín, del que no ha quedado traza alguna. Sus ideas, no obstante, están contenidas en sus 'sermones'.* Aun conservando algunos elementos todavía en boga, Bacon defiende la simetría, el recorte de las plantas y las fuentes regulares; solamente admite praderas rodeadas de pérgolas, setos entremezclados con columnas, y pirámides. Tras estas partes, más o menos artificiosas, considera que debe haber un lugar salvaje donde plantas y arbustos puedan desarrollarse libremente en estado natural.

Algo más tarde, John Milton, en su poema *El Paraíso perdido* (1667), exalta la naturaleza en toda su sencillez y magnificencia con la descripción del jardín del Edén, y presenta un modelo ideal que contrapone al jardín clásico. Resulta significativa la circunstancia de que el poeta escribiera su obra en una mansión con vistas al parque londinense de Saint James, trazado según el gusto francés.

Esta nueva sensibilidad, muy difundida en Inglaterra a principios del siglo XVIII, se concretó en forma de auténtica crítica por obra de algunos periodistas de talento, como Joseph Addison y Richard Steele, y de publicaciones periódicas como *The Spectator* (1712) y *The Guardian* (1713)^ Con sus escritos, ambos difundieron por toda Europa algo más que la semilla del nuevo gusto: transmitieron una sensación de perplejidad y duda con respecto al tan celebrado jardín clásico.

* Incluidos en su ensayo "Of Gardens", publicado en 1625.

f Addison y Steele eran colaboradores en *The Spectator,* y Alexander Pope editaba *The Guardian.*

\ Estas 'cercas hundidas' *(sunk fences)* se componían de un corte vertical del terreno disimulado por arbustos y de un talud hacia fuera; así se impedía el paso, pero había continuidad visual.

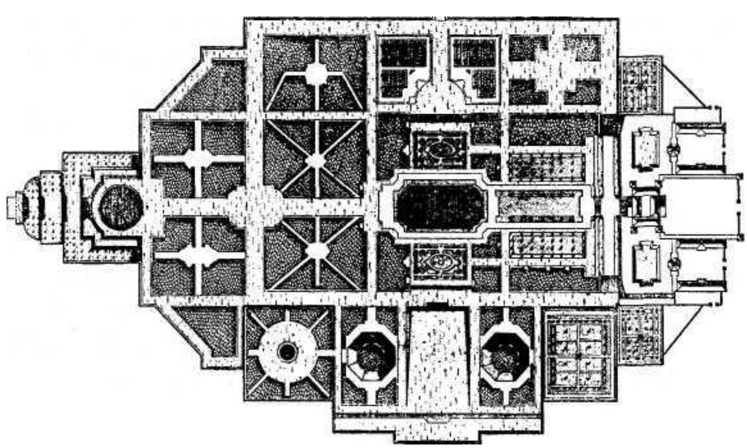
Addison fue el primero en tratar el tema en *The Spectator,* seguido luego por Steele, quien se sirvió también de la sátira y el sarcasmo. En uno de sus artículos, este último escribe: «¡El sistema moderno de jardinería es un ultraje a la sencillez! Hacemos cuanto podemos por alejarnos de la naturaleza, recortando los árboles de forma artificial y perseverando en intentos monstruosos que nada tienen que ver con el arte; pretendemos hacer escultura, complaciéndonos en presentar los árboles con las formas más extravagantes de hombres y animales, en lugar de hacerlo con su aspecto natural.»

La desaprobación de Addison y el sarcasmo de Steele tuvieron un efecto determinante en Inglaterra, dado que en este país la jardinería clásica había llevado hasta el exceso el empleo de formas topiarias. La reacción se inició aparentemente con estas contiendas literarias dirigidas contra algunos aspectos formales, pero no tardó en atacar la esencia misma del jardín clásico, que fue dando paso gradualmente a la nueva concepción, a medida que ésta iba formulando sus propios procedimientos.

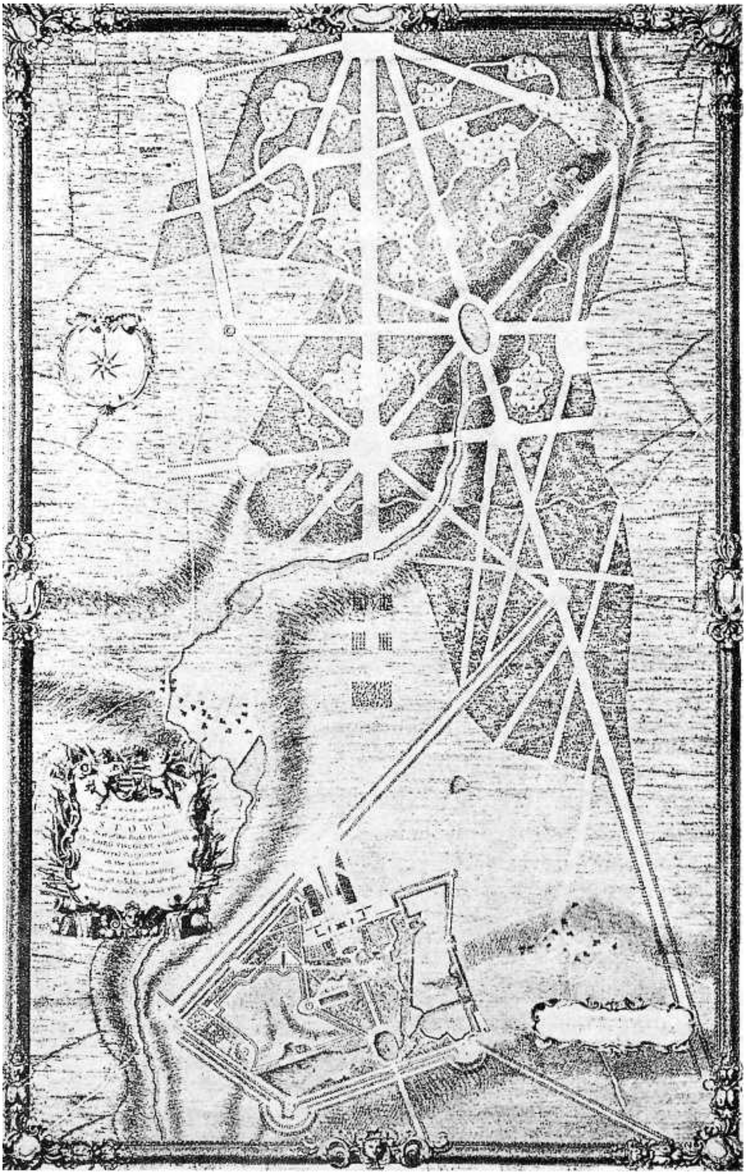
## *Charles Bridgeman*

La transición entre esas dos concepciones opuestas la preparó el arquitecto Charles Bridgeman, que alcanzó gran notoriedad como diseñador de jardines hacia 1720. Respetuoso todavía con la manera clásica, no rompió decididamente con el pasado, pero tomó una serie de medidas: eliminó toda forma de arte topiario, abolió los muros de delimitación sustituyéndolos por fosos (llamados 'ha-ha' o 'ah-ah')* con el propósito de relacionar el jardín con el paisaje, y atenuó la rigurosa regularidad de los esquemas clásicos.

La aplicación práctica de estas reformas quedó claramente plasmada en los jardines del palacio de Eastbury, cuyas obras fueron destruidas al poco tiempo de iniciarse (figura 7.6).



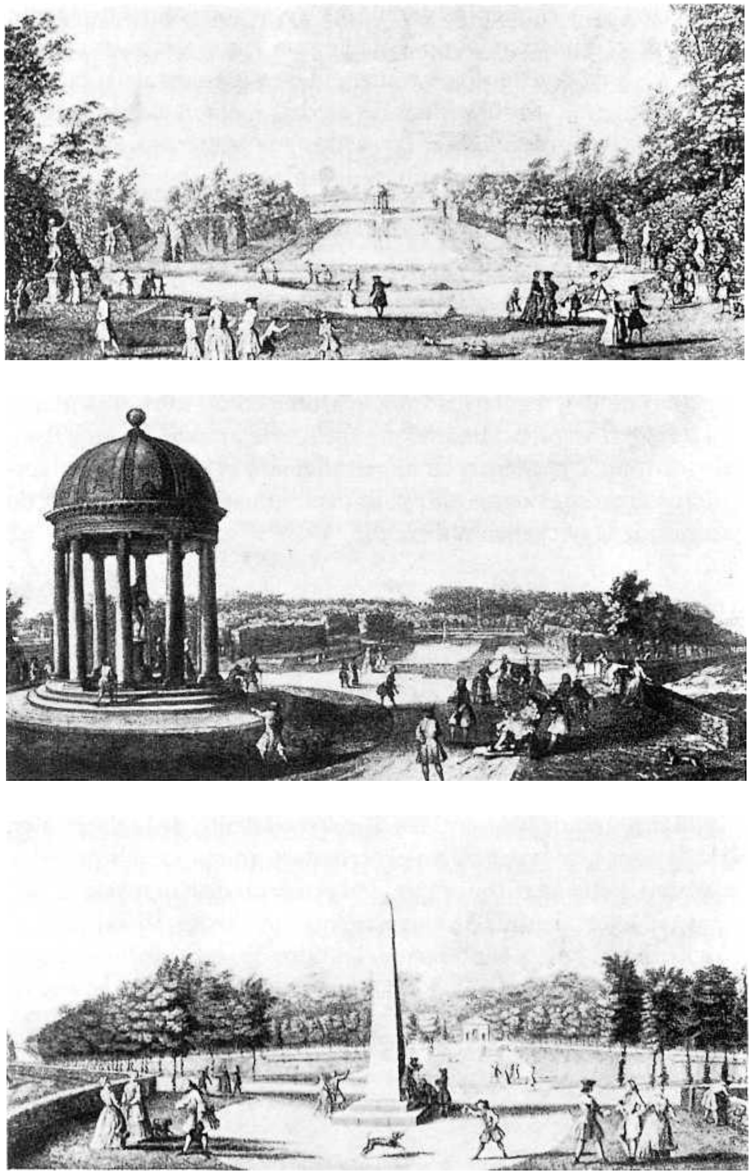
7.6. *Planta de los jardines de Eastbury (Dorsetsbire), según el proyecto de Bridgeman (del* Vitruvius Britannicus).



7.7. *Stowe, planta ampliada del parque; en la parte baja aparecen los jardines, con el proyecto original de Bridgeman (173$) y los Campos Elíseos de William Kent, situados al este de la avenida axial.*

El diseño de Bridgeman para estos jardines, tal como aparece en el *Vitruvius Britannicus* se presenta a primera vista fiel a los principios del clasicismo, con un eje central dominante y la consabida sucesión de bosquetes. Pero un estudio más atento pone de manifiesto algunas singularidades: la ausencia de parterres decorados a lo largo del eje central, sustituidos por simples alfombras verdes; la falta de canales; la presencia, en el lado izquierdo, de dos montículos de forma octogonal; el empleo de fosos a lo largo del perímetro; y finalmente, la forma general, que es claramente poligonal.

7.8. *Stowe, las principales intervenciones ideadas por Bridgeman (de grabados de la época).*



Al propio Bridgeman se debe el diseño primitivo del parque de Stowe (1714) para lord Cobham, gran amante de los jardines. La planta se muestra en una estampa de la época que incluye ya la intervención posterior de William Kent (figura 7.7). El jardín tiene forma de pentágono, rodeado por paseos arbolados que proyectan en los ángulos glorietas semicirculares a modo de bastiones. La perspectiva principal, a eje con el palacio, se dirige en ligera pendiente hacia un gran estanque octogonal, y luego se prolonga más allá gracias a un paseo arbolado. Las partes situadas a los lados de este eje estaban concebidas de manera bastante

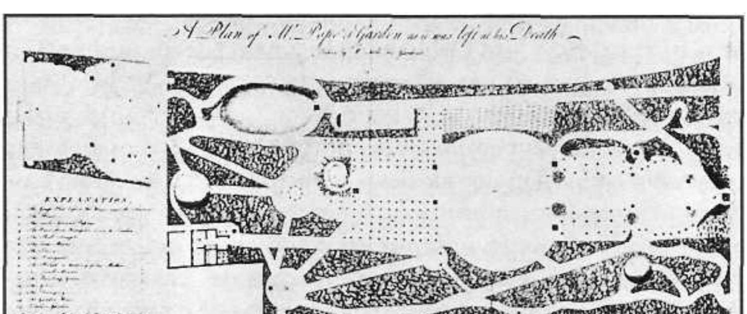
libre, bien con elementos regulares de arquitectura de jardín -como un templete redondo a eje con un largo estanque rectangular-, o bien con motivos resueltamente paisajistas: cursos de agua irregulares, ondulaciones de hierba, y plantaciones y árboles libremente agrupados y atravesados por senderos sinuosos (figura 7.8). Además del jardín propiamente dicho, el proyecto comprendía un vasto parque a modo de bosque, cortado por amplios paseos en forma de estrella, y atravesado también por un sistema menor de senderos irregulares trazados con una evidente intención pintoresca.

De Bridgeman puede decirse que buscó un estilo intermedio un tanto ecléctico, basado en una composición flexible en la que el principio de la irregularidad no se asume como norma ni afecta aún a las partes esenciales del jardín. A este artista, sin embargo, debe atribuirse el mérito de haber allanado el camino a los verdaderos creadores del jardín paisajista, gracias a su tentativa de naturalizar la concepción formal.

### *William Kent*

La tarea de interrumpir la tradición clásica fue asumida con energía por el llamado 'grupo de Burlington', formado por William Kent (1685-1748), arquitecto y pintor; Alexander Pope (1688-1744), poeta; y el propio lord Burlington (1694-1753), brillante y rico mecenas.

A Pope, uno de los hombres de mayor talento de Inglaterra en aquella época, se le considera el verdadero animador e inspirador del grupo, y a él se atribuye también el mérito de haber sido el primero en hacer realidad íntegramente un jardín paisajista: en Twickenham. Pese a ser de pequeño tamaño, este jardín -creado por el poeta para sí mismo- contenía ya los elementos del nuevo estilo, empleados con maestría y con claridad en sus principios (figura 7.9). Pope modeló el terreno siguiendo un criterio que él mismo sintetizó así: «En evidencia ante todo las bellezas espontáneas.» Con una extensión no superior a cinco acres, el jardín presentaba una transición entre la oscuridad de una gruta y la




7.9. *Twickenham, el jardín de Alexander Pope, planta.*

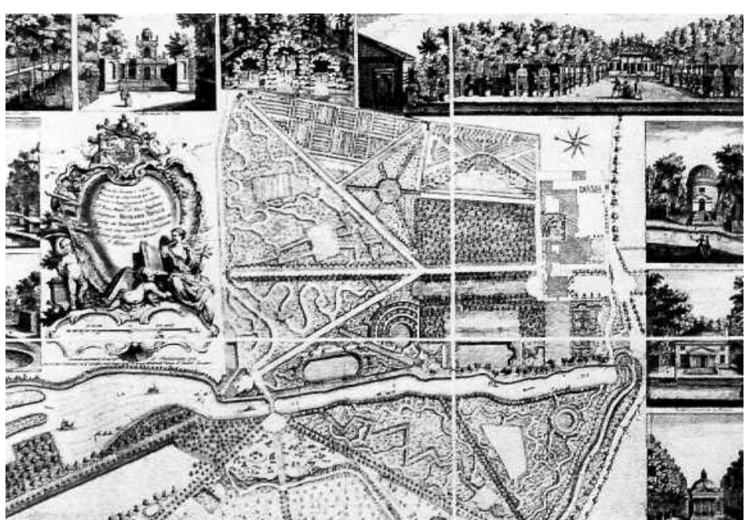
plena luz del día, efectos de sombra y claroscuro, arboledas espesas, amplias praderas y una solemne disposición terminal con cipreses que se elevaban junto a la tumba de su madre.

El propio Pope enunció de la siguiente manera sus principios en una epístola dirigida al conde de Burlington:

Construir, plantar, sea cual sea la intención,
alzar la columna o tender el arco,
ensanchar la terraza o enterrar la gruta,
para todo ello jamás se ha de olvidar la naturaleza.
Pero tratemos a esta diosa como a un hada púdica;
no la cubramos mucho ni la dejemos totalmente desnuda;
que todas sus bellezas no se descubran por doquier,
porque medio ingenio está en cubrir decentemente.
Se llevará la palma quien con placer confunda,
sorprenda, varíe y oculte los límites.
Consultemos para todo al genio del lugar:
él dice si las aguas se elevan o caen,
o ayuda a las colinas ambiciosas a escalar el cielo,
o extrae del valle teatros envolventes;
él convoca al paisaje, atrae los claros que se abren,
une los bosques serviciales, y hace variar las sombras;
a veces frustra las intenciones, y a veces las orienta;
pinta cuando plantamos y diseña cuando trabajamos.

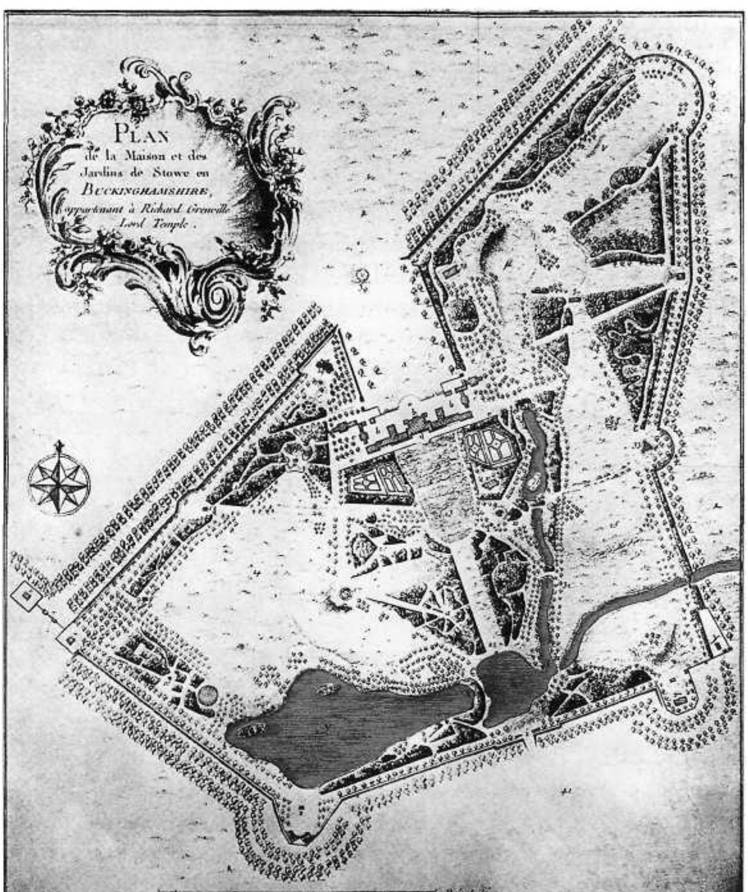
A Kent se le considera el verdadero creador del jardín paisajista; fue un artista de valía, pintor y arquitecto, pero su nombre está ligado principalmente al arte de los jardines. Se estrenó con éxito en la pintura y esta actividad lo llevó a Italia con lord Burlington de 171 o a 1719, para estudiar las obras de los pintores paisajistas románticos.

7.10. *Ckiswick, planta del jardín.*



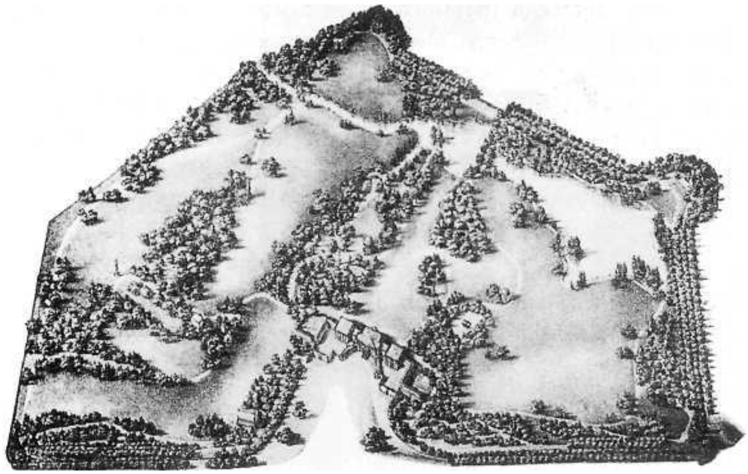
Tras su regreso a Inglaterra realizó para su mecenas la residencia-parque de Chiswick, que puede considerarse una obra de transición: una villa de puro carácter palladiano en un jardín de gusto romántico, que sin embargo muestra incertidumbres patentes en su concepción general (figura 7.10). En esta su primera obra, Kent, si bien introduce motivos paisajistas, se atiene a una composición todavía regular, con paseos rectilíneos que determinan algunas vistas principales donde aparecen fuentes, obeliscos y templos.* Sólo fuera de estas vistas es donde el jardín adopta un abandono natural aunque controlado.

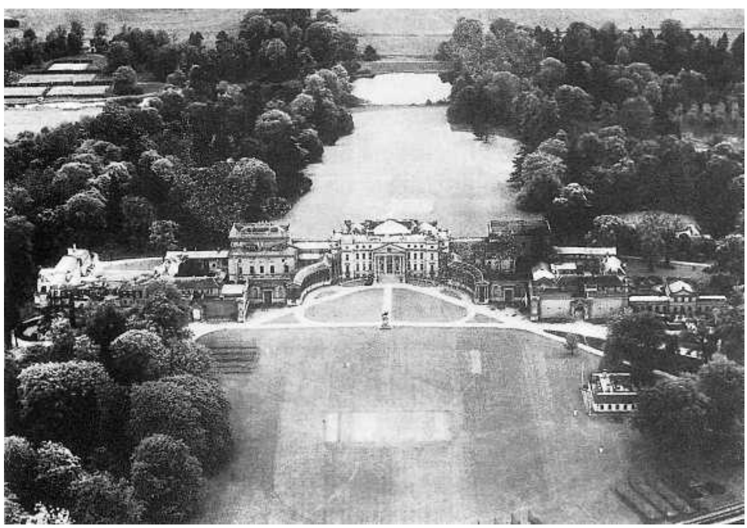
La obra más relevante de Kent es la transformación de Stowe, creado en 1714 por Bridgeman. Con la inclusión de sus 'Campos Elíseos', emprendida en 1733, Kent pudo presentar un ejemplo completo de jardín paisajista, si bien vinculado a la implantación regular existente, mantenida en el trazado de los paseos primitivos, en la correspondencia de los grupos de árboles, en la forma de los planos de hierba y en la disposición de las construcciones (figuras 7.11).




7..11. *Stowe, planimetría con las transformaciones llevadas a cabo por William Kent y más tarde por lord Cobbam.*

* Estos paseos rectilíneos fueron realizados, según parece, por Bridgeman.



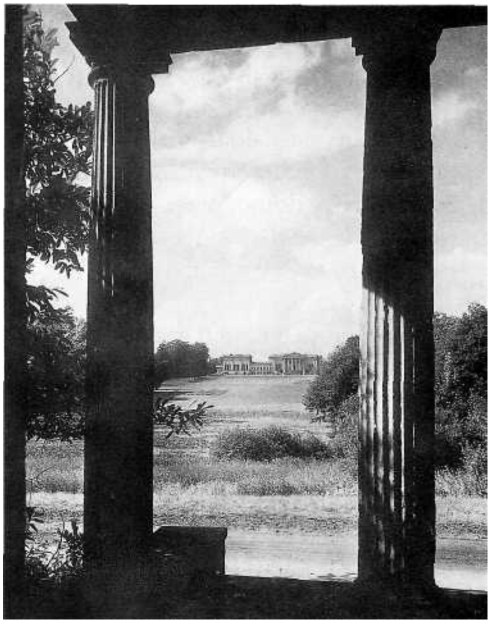


7.12. *Stowe: arriba, maqueta de la organización definida por 'Capability' Brown; a la derecha, vista aérea del palacio con el lago al fondo.*

Kent transformó los motivos acuáticos eliminando de ellos toda forma regular; reemplazó el paseo principal por un plano de hierba y remodeló todo el terreno ordenándolo en escenas, a semejanza de los jardines chinos^ Cada una de estas escenas se distinguía por una o más construcciones y por elementos que evocaban tanto las visiones de los pintores paisajistas románticos como el propio romanticismo literario: grutas, ruinas, ermitas, templos, puentes, así como inscripciones con versos latinos y griegos. Había templos dedicados a la Concordia, a la Victoria y a las Damas Ilustres. En una misma escena aparecían el templo de la Virtud Antigua, perfectamente conservado, y, por contraste, el templo de la Virtud Moderna, en ruinas.

t Estas actuaciones son, al parecer, obra del propio lord Cobham, con la ayuda de su jardinero jefe: 'Capability' Brown.

Según Jean-Marie Morel, estas construcciones eran demasiado numerosas y, lejos de reforzar y caracterizar las escenas a las que



7.13. *Stowe, vista panorámica del eje central.*

estaban asociadas, con frecuencia producían el efecto contrario y las debilitaban. El propio Morel observaba también que las leyendas e inscripciones literarias, aunque oportunas para inducir al visitante a la participación y a la comprensión de las intenciones del artista, no siempre parecían medios idóneos para la expresión artística.

A pesar de estas actitudes convencionales y culturalistas, la manera de hacer de Kent fue muy admirada por sus contemporáneos y cosechó grandes elogios, en especial por parte de poetas y literatos. Entre sus numerosas obras tuvo particular renombre el jardín de Painshill, que tal vez sea la creación más genuina de este artista. Realizado para el excéntrico Charles Hamilton -que derrochó en él toda su fortuna-, este parque ofrece, con sus 150 hectáreas de superficie, el más completo y depurado ejemplo de jardín paisajista inglés del periodo anterior a las obras de 'Capability' Brown (figura 7.14).

Kent sacó el máximo partido a los recursos del terreno y a las particularidades naturales, disponiendo las plantaciones con un refinado criterio.* Concentró los motivos acuáticos en dos únicos elementos: un cauce sinuoso que ciñe el parque por dos de sus tres lados, y un lago serpenteante alimentado por él y situado a un nivel más bajo; entre uno y otro, en correspondencia con el desnivel, colocó un salto de agua.† Ordenó todo el terreno en una sucesión de escenas caracterizadas por construcciones y elementos artificiales. Éstos incluían una gruta, una ruina gótica, un mausoleo romano, un templo de Baco, una ermita, una tienda turca y un templo gótico de forma octogonal.

* El diseño del jardín de Painshill se atribuye actualmente al propio lord Hamilton.

† La realidad es que el lago está a un nivel más alto, y en el desnivel se instaló una noria para elevar el agua.

Entre las extravagancias que se atribuyen a lord Hamilton se dice que puso a vivir en una caverna de eremita a un viejo de aspecto venerable, vestido de anacoreta, que debería ofrecer una interesante escena para el paseo matutino.

En una parte del parque Kent creó atrevidas elevaciones, interrumpidas por pequeños valles y recorridas por senderos rústicos, para dar la impresión de un escenario alpino; plantó pinos silvestres, abetos, algunos abedules y arbustos, todos ellos idóneos para dotar al lugar de un aspecto rústico y salvaje.

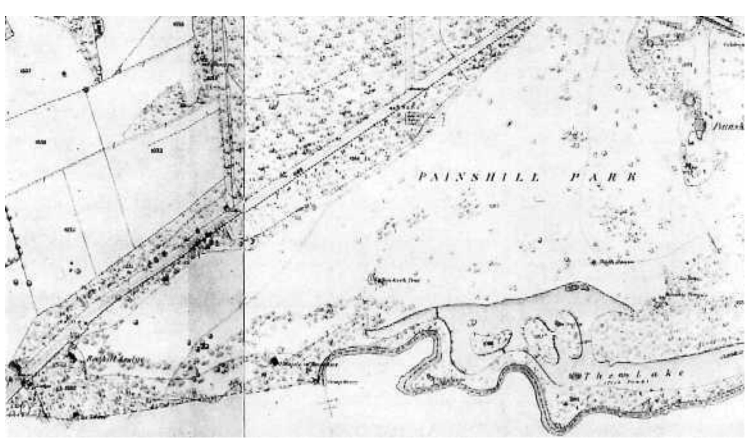
A Kent se deben otras numerosas obras, ya desaparecidas, como el jardín de Carlton House para Federico, príncipe de Gales, y el jardín de Kensington, en el que, para acentuar la cualidad pictórica de una escena, introdujo árboles muertos.

Muy pocas realizaciones de este gran innovador han llegado intactas hasta nosotros; otras, la mayor parte, han sufrido desperfectos y transformaciones en épocas posteriores. Sin embargo, en conjunto proporcionan suficientes elementos para conocer los procedimientos adoptados por Kent, y permiten también un juicio bastante exacto y definido sobre la importancia de su obra.

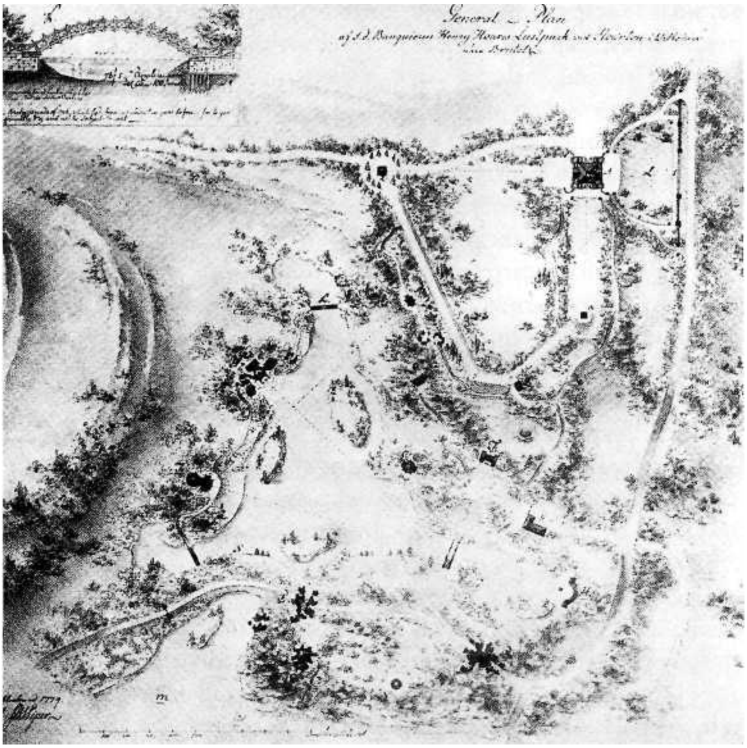
Fiel a los principios de Pope, Kent se inspiró directamente en la naturaleza, tomando de ella todos sus deliciosos contrastes, e intentó componer los elementos del paisaje como podría hacerlo un pintor en un cuadro. Para esto aprovechó su profundo conocimiento de las obras de los maestros paisajistas de la época, a cuyo estudio se dedicó con amor y pasión. Los medios que empleaba eran principalmente la perspectiva, la luz y la sombra. Los materiales esenciales que tenía a su disposición eran el terreno, que él modelaba en relación con los efectos que pretendía conseguir, y los árboles, que colocaba aislados, en grupos o formando bosquecillos, para obtener una variación continua de vistas o para interrumpir espacios demasiado extensos.

Disponía las plantas en lo alto de las elevaciones para aumentar así el efecto de altura, y dejaba los valles libres de vegetación

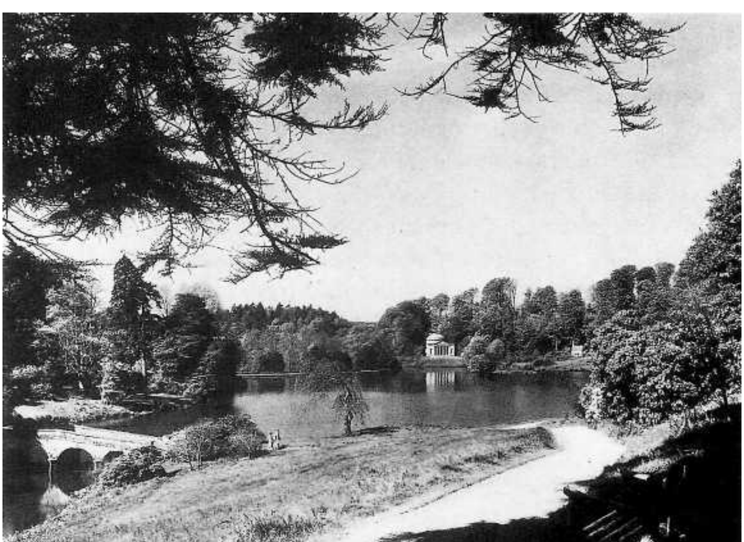
7.14. *Painshill, planimetría general.*



para acentuar su profundidad. Distribuía las construcciones con propiedad y eficacia: un monumento, en posición dominante; un templo cuyas líneas estuvieran en claro contraste con las formas naturales, en una arboleda apartada; una ermita, en un lugar solitario y agreste.



7.15. *Stourhead: ala izquierda, planimetría general según Fredrik Magnus Piper; debajo, vista desde el sendero de entrada, con el Panteón al fondo.*



El jardín de Stourhead no se describe en el texto. Se trata de una realización personal del banquero Henry Hoare el Joven (1705-1785), que lo construyó en torno a 1750. Se ha colocado en este lugar porque, cronológicamente, puede situarse entre la obra de Kent y la de Brown.

Su manera de hacer no consistía en un desorden libremente aceptado ni en un carácter pintoresco accidental, sino más bien en un naturalismo constantemente controlado. Por ello, las escenas que creaba, aunque un poco afectadas y convencionales, no carecían de finura y distinción.

Un gran mérito de Kent fue haber arrojado luz por primera vez sobre las posibilidades compositivas de los elementos naturales, en particular de los árboles; nunca antes se habían considerado los árboles o los arbustos con su forma natural, con su color, con las características de su follaje y con los infinitos recursos emotivos y estéticos que pueden ofrecer.

El consenso en torno a la obra de Kent no fue unánime. En especial después de su muerte, se le reprochó un exceso de culturalismo pictórico, y Walter Scott se expresaba así a este respecto: «su estilo no es la sencillez, sino la afectación de la naturaleza.» También fue criticado por el uso excesivo de ruinas y templos, y por ciertas innovaciones extravagantes, como la introducción de árboles muertos.

Pese a todo, Kent fue un artista importante y refinado; sus realizaciones marcan la fase prerromántica del jardín paisajista, que quiere expresar conscientemente una completa entrega del hombre a la naturaleza. Con él, el jardín se convierte en portador de la llamada 'estética del sentimiento', que aproximó esta forma de arte, como en ningún otro periodo de la historia, a la literatura y al pensamiento filosófico.

### *'Capability' Brown*

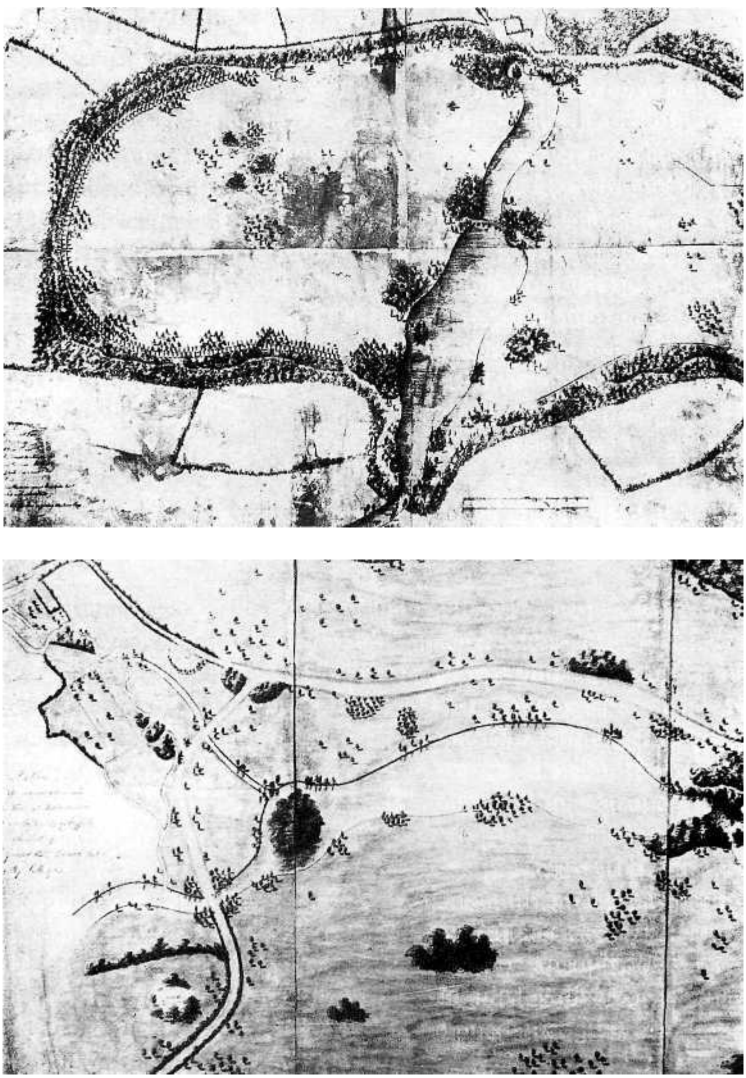
La herencia de Kent correspondió a su seguidor Lancelot Brown (1715-1783), que había iniciado su actividad como simple jardinero en Woodstock, para pasar después a Stowe y más tarde a Hampton Court y Windsor como arquitecto de los jardines reales. Artista excepcional, no tenía la cultura y el refinamiento de su maestro, pero poseía el genio de su oficio; y por tales dotes obtuvo ese apelativo de 'Capability' (capacidad) Brown.

Fue él quien llevó hasta sus últimas consecuencias los principios del jardín paisajista eliminando todo elemento regular; suprimió incluso los propios fosos que todavía-rodeaban el jardín para distinguirlo del parque e hizo avanzar las masas arbóreas hasta los muros de la casa. Los parques que se le confiaron resultaron completamente transformados y, con frecuencia, sin respeto alguno por los trabajos ya realizados. Por todo ello, su obra, alabada con entusiasmo durante su vida, posteriormente fue en cierto modo reprobada, no tanto por su manera de hacer como por las destrucciones que había provocado.

Su sistema representa un desarrollo inmediato de las teorías de Kent, interpretadas del modo más integral, pero con una extre-

mada sencillez de medios, que Brown dejó reducidos a tres elementos principales: ondulaciones del terreno, plantaciones y cursos de agua.

Brown, a diferencia de sus predecesores, no se inspiró en los tan admirados pintores paisajistas; por el contrario, trató de evitar esta manía de su época: transformaba las escarpaduras rocosas en suaves pendientes, los riachuelos tortuosos en cursos de agua anchos y sinuosos; coronaba las colinas con densas plantaciones de hayas que se elevaban por encima de compactas superficies de hierba, nítidamente modeladas. Los paseos eran pocos y a menudo estaban delimitados por macizos vegetales; bosquecillos y cinturones de árboles controlaban las perspectivas y las direcciones visuales con aparente espontaneidad. Los escenarios



7-i6. *Diseños de Brown: a la izquierda, planta del parque de Simpóle; debajo, la de Heveningham.*

que de todo ello se derivaban estaban llenos de gracia y resultaban plácidos e inmaculados (figura 7.16).

En cierto sentido, Brown volvió a la concepción del parque cerrado, restableciendo los cinturones de árboles, que solía interrumpir solamente en correspondencia con las vistas panorámicas. También es mérito suyo haber proporcionado una estructura compositiva al jardín paisajista y haberlo naturalizado completamente con la eliminación de los elementos y símbolos culturalistas. Acentuó además la importancia del agua en el paisaje y tal vez fuese esta sensibilidad específica la que más renombre le proporcionó. Una gran intervención suya con el agua como tema, realizada para lord Grafton en Wakefield House en 1764, tuvo tal éxito que le hizo merecedor del encargo de transformar el parque de Blenheim.

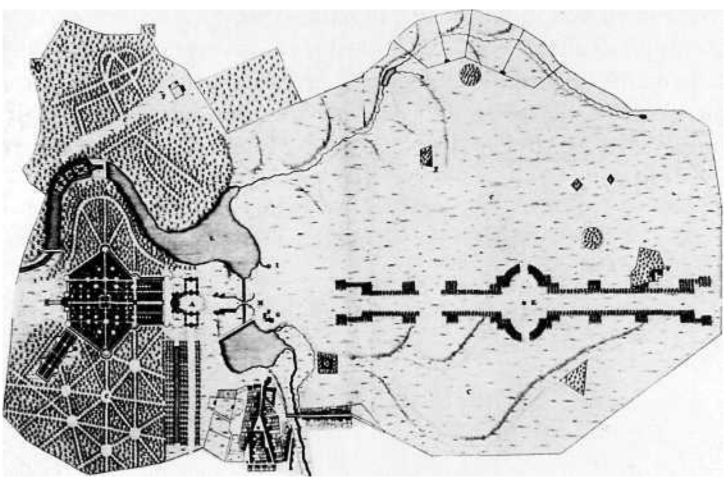
El magnífico palacio de Blenheim, donado por el estado al duque de Marlborough, fue construido por John Vanbrugh con el parque circundante, ordenado inicialmente por London y Wise, en estilo clásico (figura 7.17). El palacio estaba colocado cerca de un amplio valle que dividía el jardín en dos partes, unidas entre sí mediante un grandioso puente. Pero este puente, situado en medio de un valle que prácticamente no tenía agua, parecía algo fuera de lugar, sin carácter alguno, y por ello era objeto de muchas críticas.

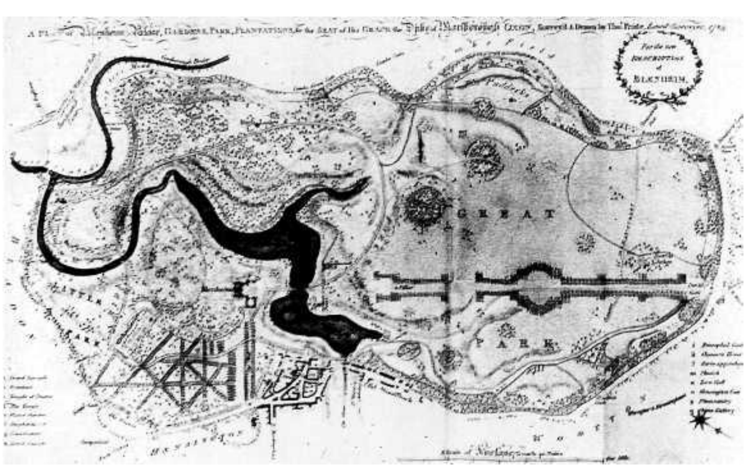


7.17. *Blenheim, vista aérea del palacio y el lago con el parque al fondo.*

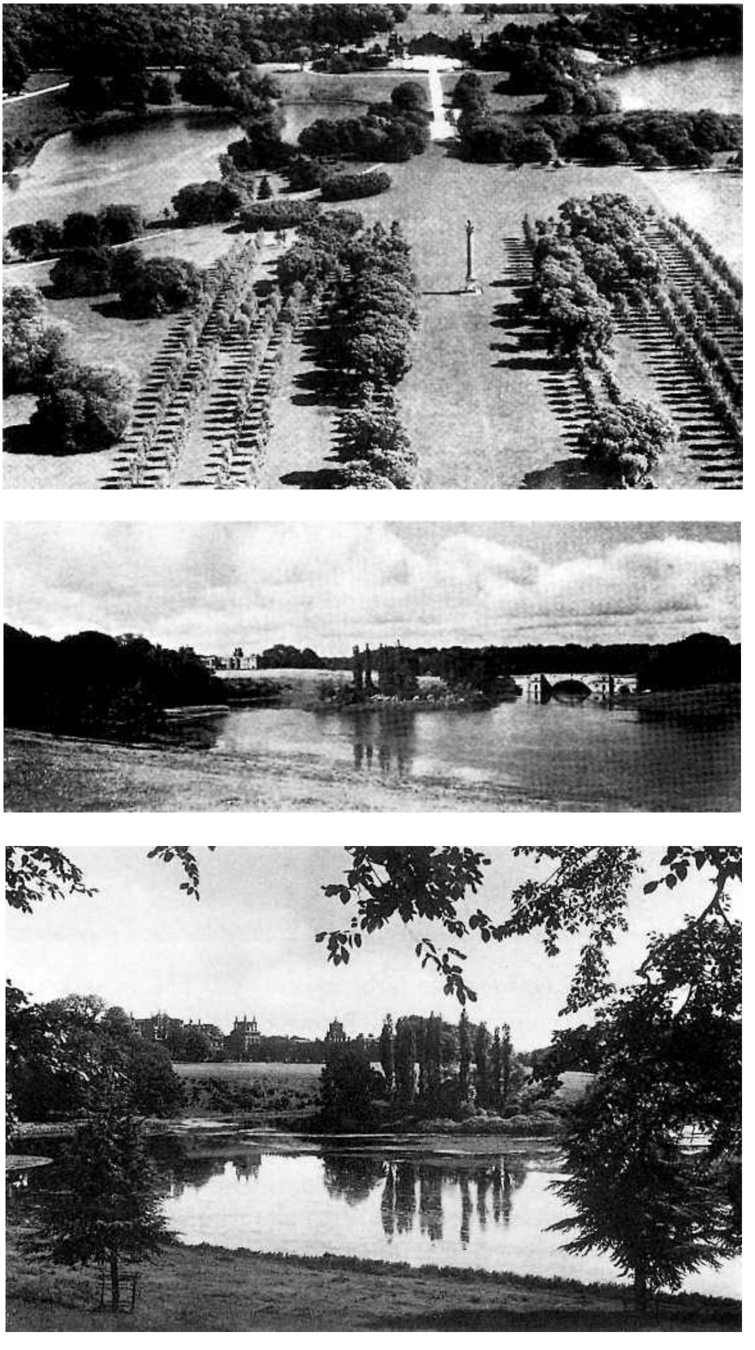
Brown intervino de 1764 en adelante y se planteó ante todo el problema de introducir un motivo acuático dominante (figura 7.18). Con este propósito, eliminó la canalización del riachuelo que corría por el fondo del valle. Con movimientos de tierras y oportunos recursos, creó un río artificial de amplias curvas que reguló hábilmente para obtener los efectos que deseaba; en correspondencia con el puente levantó una pequeña presa para elevar el nivel del agua, con el fin de conseguir formar aguas arriba un vasto lago con islas; y así el célebre puente de Vanbrugh pudo asumir una función más adecuada a su tamaño. También colocó extensas masas arbóreas en los límites del parque y grupos de árboles inteligentemente distribuidos sobre amplias y variadas ondulaciones de hierba.

Brown no se dejó dominar por el uso de las construcciones, como estaba de moda en su época. Aunque él mismo era arquitecto y aunque la gran extensión del parque invitaba a ello, se li-






7.18. *Blenheim, planimetría general del parque antes de la intervención de Brown (izquierda), y con la nueva disposición (debajo).*



7.19. *Blenheim: de arriba abajo, vista aérea del parque con la columna conmemorativa, el puente de John Vanbrugh y el lago con la isla situada aguas arriba del puente.*

mito únicamente a valorar los pocos elementos existentes: el gran puente; la puerta de entrada desde Woodstock, situada en un extremo del parque, en un punto que domina el paisaje circundante; y una alta columna conmemorativa, colocada a eje con el palacio en la gran avenida, al otro lado del puente (figura 7.19).

La composición general resulta grandiosa, serena y, al mismo tiempo, noble y elegante; los encuadres que forman parte de ella están diseñados con libertad y naturalidad. Con esta creación, Brown fue el primero en demostrar cómo se puede tratar un paisaje completo con la eficacia de un jardín y dedicarlo a fines puramente estéticos.

Se reprochó a Brown la eliminación del gran parterre hexagonal que se extendía en el frente principal del palacio y que él reemplazó con una simple alfombra verde. Si hubiese adoptado un sistema menos drástico -conservando en lo posible la ordenación del jardín clásico de Wise-, su obra habría sido elogiada de manera completa y perpetua. La aceptación, no obstante, fue unánime y entusiasta, y se puede decir que ha perdurado hasta hoy en día.

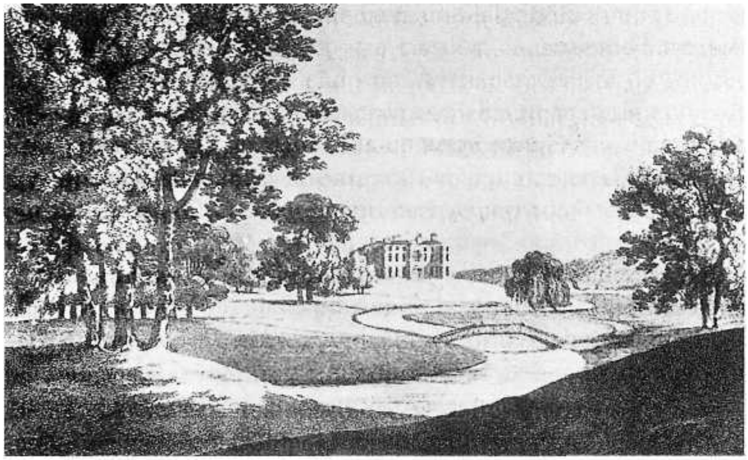
Las realizaciones de Brown fueron muy numerosas y en gran parte consistieron en transformaciones de parques existentes. En Croóme Court (Worcestershire) y Fischerwick (Staffordshire), tuvo también ocasión de actuar sobre terrenos vírgenes y libres de condicionantes, y pudo poner de manifiesto con mayor libertad su manera de hacer; lamentablemente, del primero queda muy poco y el segundo ha desaparecido completamente.

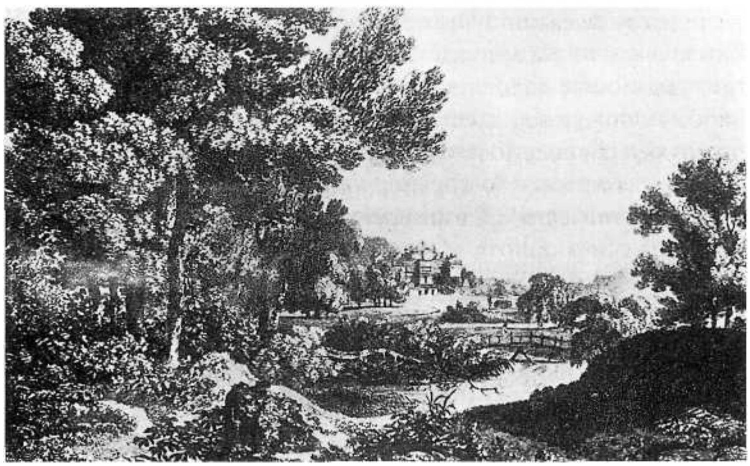
No hay que olvidar su trabajo en Stowe, cuyo aspecto definitivo -que es el actual- se debe a su intervención y a las modificaciones que aportó. En este parque eliminó la majestuosa avenida central situada frente al palacio, transformando también las pocas actuaciones de Bridgeman que Kent y lord Cobham habían conservado, con excepción de los paseos arbolados que delimitan el perímetro pentagonal.

### *Uvedale Price*

Pese al evidente contraste formal, Brown había acercado en cierto sentido el ideal artístico del jardín paisajista al del jardín clásico. Pruebas de ello son la sencillez de los medios de expresión que adoptó, la claridad de su concepción y, sobre todo, su constante búsqueda de efectos logrados en el ámbito de un procedimiento compositivo estable. Pero esta actitud, orientada a conferir una validez artística permanente al jardín paisajista, se situaba en evidente contraste con el movimiento romántico, que estaba en pleno desarrollo, y con las corrientes artísticas que le eran propias. Por ello, tras la muerte de Brown, su estilo fue sometido a una severa revisión, en especial por obra de Uvedale Price, autor de *An Essay on the Picturesque*, aparecido en 1794.

Al exponer sus teorías, Price reprocha a Brown falta de inspiración por no haber estudiado con atención las obras de los pintores románticos; critica además la monotonía y la excesiva simplicidad de sus ordenaciones (figuras 7.20). A Kent le juzga con





7.20. *Un mismo paisaje, tratado a la manera de 'Capability' Brown (derecha) y a la manera de Uvedale Brice (debajo); de Richard Payne Knight,* The Landscape ('17514,).

mayor severidad aún «por las ideas extraordinariamente mediocres, vulgares y perversas».

A la manera de hacer de Brown, Price opone lo pintoresco, tal como se expresa en la pintura de paisajes de Salvator Rosa y de Jacob van Ruisdael. Sostiene que los aledaños de la casa deben dar la impresión de haber sido dispuestos por la propia naturaleza. Los árboles deben crecer en grupos irregulares cubiertos de hiedra y matorral; las riberas de los arroyos deben aparecer desiguales y nunca^paralelas; los paseos y las veredas deben adoptar en lo posible la placentera cualidad de senderos toscos y sinuosos, con recodos bruscos e inesperados, escalones rústicos, y grupos de matas y de pedruscos que hagan aventurado el recorrido. El aspecto general del jardín debe resultar salvaje y melancólico, y estar cargado de efectos pintorescos.

Price fue más bien un literato que un artista y sólo aplicó sus teorías con cierto éxito en su hacienda de Foxley, Herefordshire. Al movimiento propugnado por él no fueron ajenos otros escri-

tores y poetas de su tiempo, entre ellos Richard Payne Knight y William Shenstone.

### *Humpkry Repton*

Humphry Repton (1752-1818) comenzó su carrera como 'jardinero paisajista' con una actitud opuesta a la de Price; pero en los últimos veinte años de su actividad también él absorbió algo de lo pintoresco. Es tal vez el último de los grandes paisajistas que miró el jardín con mentalidad de arquitecto.

A Repton puede considerársele un seguidor de Brown, pero en comparación con éste fue menos drástico; empleó las plantaciones con mayor variedad y con formas más libres: grupos mixtos de robles, plátanos y castaños además de hayas, que eran casi la única especie usada por Brown. Distribuía por las praderas rústicos macizos de espino blanco, acebo y tejo, y en lugar de ríos anchos con orillas planas y cubiertas de hierba, prefería láminas de agua con riberas accidentadas. Dedicó mucha atención a los cursos de agua y probó a variar su nivel para obtener los mejores efectos de reflexión de la vegetación situada en las márgenes.

Repton consideró su arte como el justo medio entre los extremos del formalismo y el estilo paisajista, y de sí mismo escribió:

> Yo no sigo ni la manera de hacer de Le Nótre ni la de Brown, sino que prefiero escoger la belleza de cada uno de estos estilos, adoptando tanto la grandiosidad del primero, cuando la requiere el palacio, como la gracia del segundo, cuando puede poner de relieve la fascinación de un paisaje.

Repton trató de trasladar estos principios a su primera gran obra, iniciada en 1790 en Cobham, Kent, donde se felicitó a sí mismo por haber conservado una terraza, al considerar que estaba más en línea con el carácter de la casa que las líneas onduladas del terreno circundante.

El éxito de Repton fue tal vez mayor aún que el de Brown, y fueron muy numerosas las obras por él realizadas. Hasta qué punto se alejó de los principios de Brown en el curso de su larga carrera puede apreciarse en la concepción del parque de Ashridge (1814), donde demostró una extraordinaria fecundidad inventiva e incluyó en las profundidades de unas tupidas arboledas una serie de intervenciones varias: un santuario, un pomar con paseo invernal, un jardín del monje, un arboreto de plantas exóticas, un jardín americano, un parterre de bordado, una gruta, un gabinete vegetal, una rosaleda y una fuente; y todo ello, en una proporción tan adecuada y en un trazado tan armónico que casi quiere ser una glorificación del jardín del siglo xvm. La concepción es original y singular, aunque con la constelación de jardines pequeños anuncia la confusión de la posterior era victoriana.

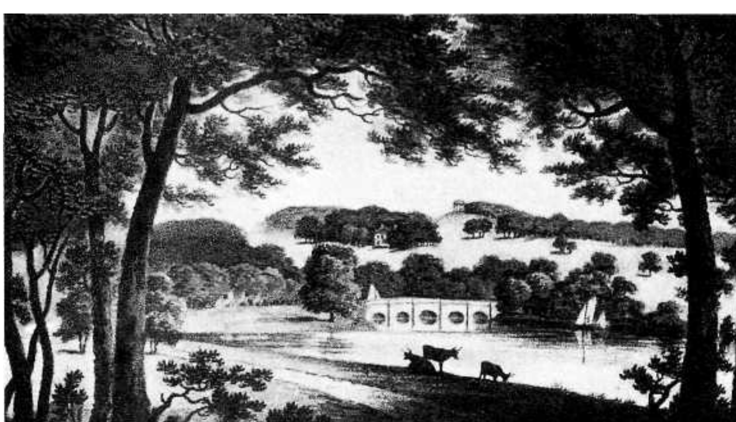
Las enseñanzas de Repton son fundamentales para el diseño paisajista, en especial por lo que respecta al empleo del agua, el uso de las plantaciones y el diseño de los paseos.

En la elección del arbolado próximo a los edificios, Repton observa que debe hacerse con relación a la forma y a las líneas de los propios edificios. Por ejemplo, una arquitectura gótica, caracterizada por las cadencias verticales, requerirá plantaciones de copas dilatadas y redondeadas; por el contrario, un edificio en el que predominen las líneas horizontales se aviene mejor con árboles de copa estrecha e impulso vertical. En ambos casos, por tanto, resulta muy provechoso adoptar el contraste como criterio.

Por lo que concierne al diseño de los paseos, Repton fue el primero que puso en evidencia el significado funcional y estético del trazado y de la curvatura. Estableció el principio de que un paseo o un camino, en general, deben considerarse tanto un componente del cuadro paisajista como un medio de visión en movimiento. La concepción clásica consideraba el paisaje en su cualidad estática, como una serie de representaciones separadas susceptibles de ser disfrutadas desde puntos de vista fijos; la escuela paisajista inglesa, por obra de Repton, asoció esta concepción a la idea de movimiento, de manera que las visiones pudiesen disfrutarse en sucesión, y con continuidad, por medio de los paseos.

Repton fue el primero en adoptar el término *landscape gardening* ('jardinería paisajista'), explicando así su significado: «mejorar el escenario de un paraje, a fin de mostrar su belleza espontánea con el mayor provecho, constituye un arte que tiene su origen en Inglaterra y que por ello se ha denominado 'jardinería inglesa'. Pero esta expresión no resulta del todo apropiada ya que no indica la importancia y los méritos de la horticultura, y yo he adoptado el término 'jardinería paisajista', más amplio, puesto que este arte solamente puede progresar y perfeccionarse asociando a la obra del pintor paisajista la del jardinero experto y la del arboricultor.»

7.ZI. *Humphry Repton, parque para una gran residencia.*



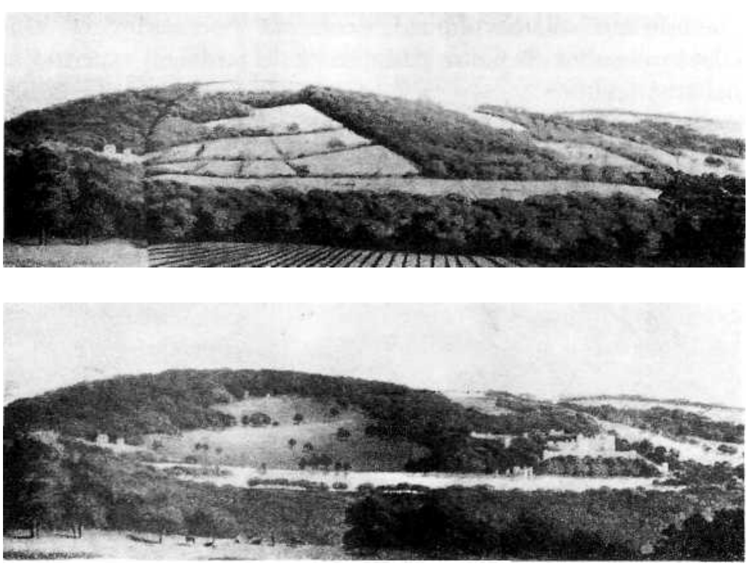
Los principios, las observaciones y las experiencias de Repton se plasmaron en tres de sus publicaciones: *Sketches and Hints* (1795), *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1803) y *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1816). Luego estas obras se reeditaron, formando un único volumen, en 1840.

Repton nos dejó también gran número de dibujos y apuntes a la acuarela que documentan toda su actividad artística (figura 7.21). Adoptó un método eficaz e ingenioso con sus clientes: presentaba una perspectiva de la situación existente, a la que superponía el dibujo de las transformaciones que pretendía proponer: vastas láminas de agua, paseos, arbolado y vegetación con formas variadas, y extensas pendientes (figura 7.22).

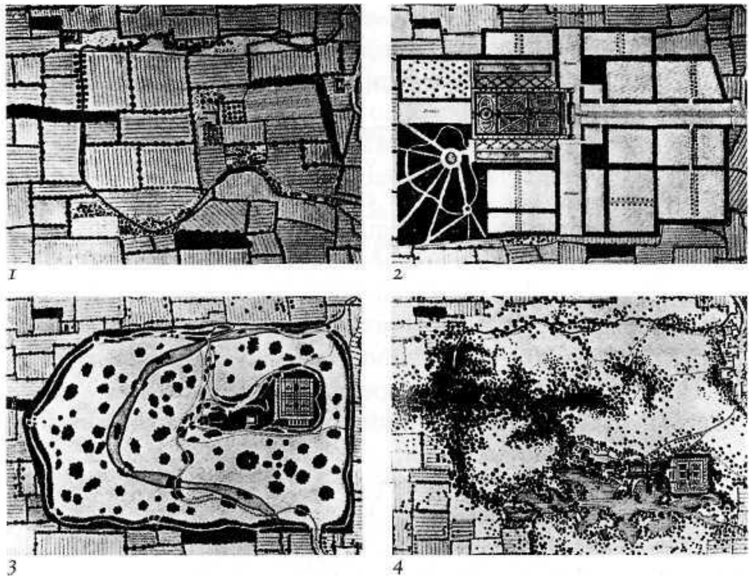
La influencia de Repton y en general del movimiento paisajista fue muy importante en Inglaterra, y no solamente en el campo de los parques y los jardines. En realidad, los principios de este nuevo arte se aplicaron también al paisaje en sentido más amplio, dotando a la campiña inglesa de ese típico y característico aspecto de parque rural que presenta incluso hoy en día (figura 7.23).

Con la desaparición de Repton surgieron síntomas de cansancio y decadencia. De ahí en adelante no podrá hablarse de composición; se busca el efecto mediante el empleo de plantas nuevas y raras, y el jardín se adapta para acoger los elementos más dispares: ruinas, arquitecturas exóticas y vistas alucinantes y sin sentido que obligan al visitante a pasar a través de una serie de emociones cuidadosamente predispuestas, pero carentes de fuerza expresiva y de significado artístico.

En esta fase de romanticismo pleno, el jardín quiere ser también una forma que refleja la multiplicidad del cosmos, y este de-



*j.zz. Bayham Abbey: paisaje existente (arriba) y el mismo paisaje con las transformaciones propuestas por Repton (abajo).*




7.23. *Cuatro fases en la evolución del arte del jardín en el siglo XVIII: 1, paraje rural hipotético; z, transformación en jardín según el estilo de principios de siglo; 3, tratamiento a la manera de Brown, predominante a mediados de siglo; 4, tratamiento según el gusto romántico pintoresco de finales de siglo. (De John Claudius Loudon,* Country Residences, *1806).*

seo se manifiesta con la introducción de especies exóticas. Esta exigencia romántico-estética no tardará en encontrar su polo opuesto, es decir, la predilección por las colecciones botánicas y las ciencias biológicas; todo ello no hará sino aumentar la confusión que ya existía, comprometiendo la finalidad misma del arte del jardín.

## El desarrollo en los países europeos

### *Francia*

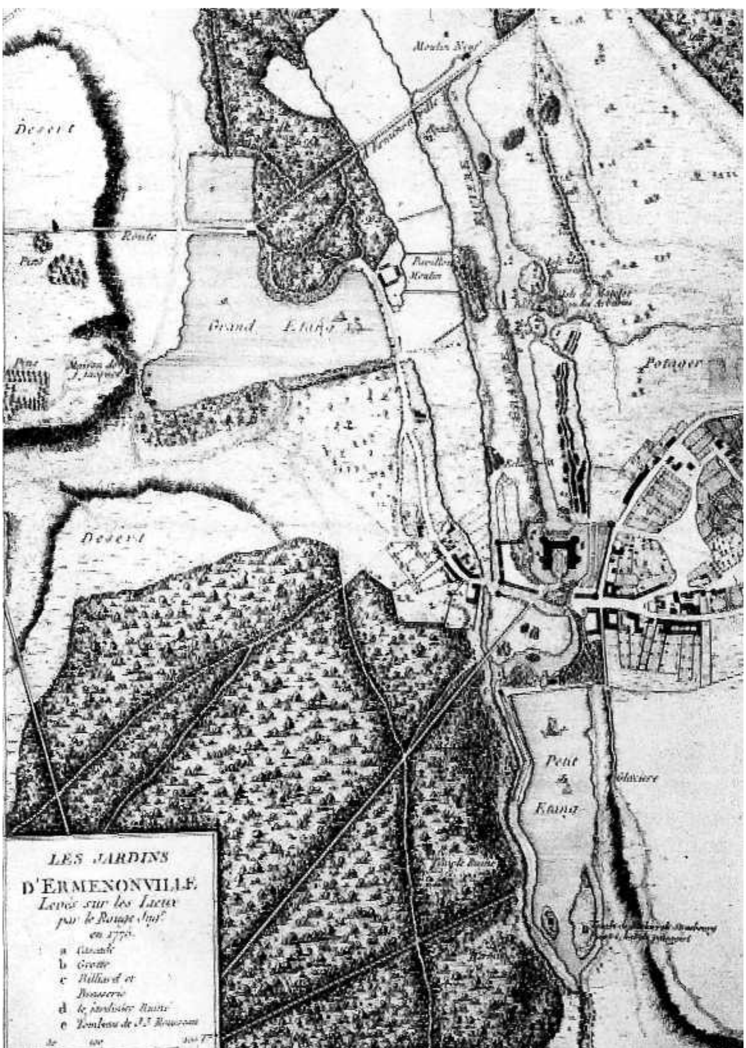
Francia contribuyó sin demora al desarrollo del jardín paisajista, no solamente con el pensamiento de Rousseau y la filosofía de la Ilustración, sino también con realizaciones logradas y notables; y todo ello, a pesar de la permanencia de una tradición clásica todavía respetada.

Este país puede presumir también de contar con un precursor: Charles Dufresny, personaje de la corte de Luis xiv, dramaturgo y diseñador de jardines, que prefería los terrenos agitados y desiguales, y creaba movimientos y elevaciones cuando el terreno era plano con el fin de obtener efectos de variedad y naturalidad. Suelen enumerarse también sus obras, pero de ellas no queda ninguna traza real ni dibujo alguno.

En general, puede decirse que en Francia nunca se descuidó el control crítico ante la nueva fórmula, ni se desatendió el problema de la composición como premisa esencial de toda creación artística. Al entusiasmo exagerado, especialmente en la fase inicial, se le puso siempre un freno para reconducir la cuestión ar-

tística del jardín a sus auténticos términos. Alexandre de Laborde se expresa así en su obra *Description des nouveaux jardins* con respecto a ciertas actitudes incontroladas:

> Esta pasión producía, en las personas afectadas por ella, una especie de éxtasis pueril, y les hacía descubrir en la naturaleza muchas cosas que en realidad no existían, como a menudo sucede con quienes ven en las obras de los artistas muchas intenciones que éstos nunca han tenido. Los diseñadores de jardines, imbuidos de estas ideas, incluían en sus parques todas las escenas que podían y, cuando el espacio no lo permitía, suplían esta carencia con inscripciones y pequeñas construcciones que indicaban dónde había que soñar y dónde era preciso



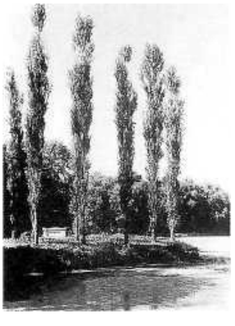

7.24. *Ermenonville: planimetría general según Le Rouge.*

> enternecerse; un paseo recordaba todos los deberes y todos los sentimientos; cada roca expresaba algo tierno, cada árbol debía portar un lema sentimental... Con todo, estos símbolos no siempre conseguían el efecto deseado: personas distraídas o damas alegres reían en el valle de las tumbas; se discutía acaloradamente en la mesa de la amistad; y con frecuencia, las severas bóvedas de la abadía o de la ermita no inspiraban pensamientos propiamente religiosos.

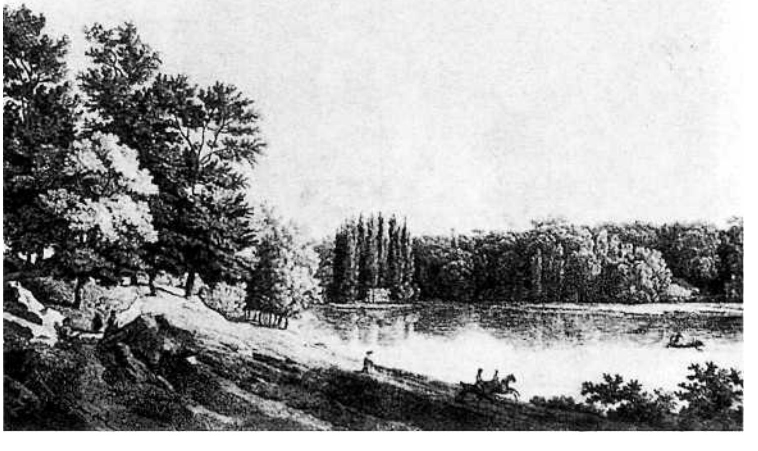
En sentido cronológico, el primero de los grandes jardines paisajistas franceses es el de Ermenonville, debido al marqués de Girardin y realizado entre 1766 y 1776. Se trazó en un vasto territorio que tenía la virtud de incluir una gran variedad de sitios y situaciones: praderas, arboledas, florestas, páramos arenosos, alturas boscosas y abundantes cursos de agua.

Girardin, que había educado sus gustos en Inglaterra, supo realizar un refinado conjunto sin comprometer demasiado los rasgos de los distintos lugares, limitándose a armonizar en un todo pintoresco los escenarios creados por él con las situaciones existentes (figura 7.24). Se preocupó ante todo de la visión general y con tal fin, aprovechando los copiosos recursos hídricos del emplazamiento, creó un sistema continuo de lagos y cursos de agua que, ramificados por toda su superficie, constituye el elemento unificador y dominante; de este modo, todo el parque puede recorrerse y disfrutarse a través de las vías de agua.

En el estanque principal, situado frente al palacio, se encuentra la islita con la tumba de Rousseau, que vivió en el parque y allí murió en 1778. Organizada por el pintor Hubert Robert con dieciséis álamos dispuestos alrededor de un monumento funerario, esta isla constituyó un célebre motivo del jardín romántico, imitado posteriormente en otros parques de la época y también fuera de Francia (figura 7.25).

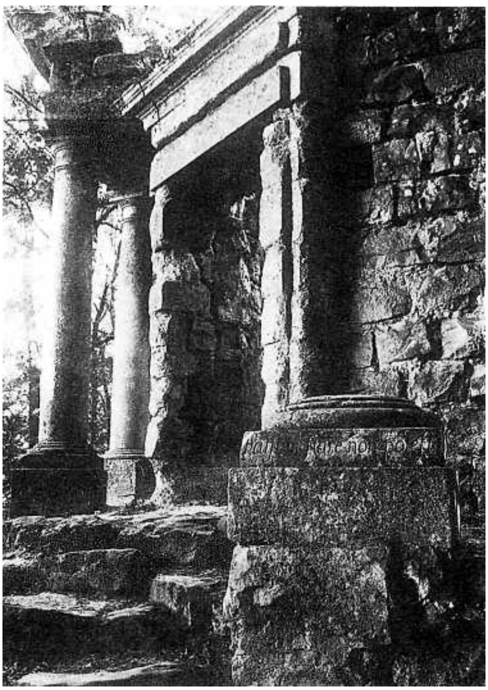


7.25. *Ermenonville: a la derecha, perspectiva del lago; arriba, vista de la isla con el sepulcro de Jean-Jacques Rousseau.*



Entre las actuaciones más notables está el jardín llamado Clarence, que pretende ser, llevada a la realidad, la célebre descripción de Rousseau en su novela *La Nouvelle Héloise* (figura 7.26). En otra parte está el llamado 'yermo': un vasto terreno arenoso y baldío, cubierto de retama, salpicado de rocas coronadas por pinos silvestres y limitado por una gran extensión de agua.

Girardin es también autor de un tratado donde expone, con agudas observaciones, su manera de hacer y sus criterios. Enuncia el principio de que es preciso supeditar la casa a la naturaleza



7.26. *Ermenonville: a la izquierda, detalle del templo de la filosofía; abajo, vista del altar de la Meditacitación.*

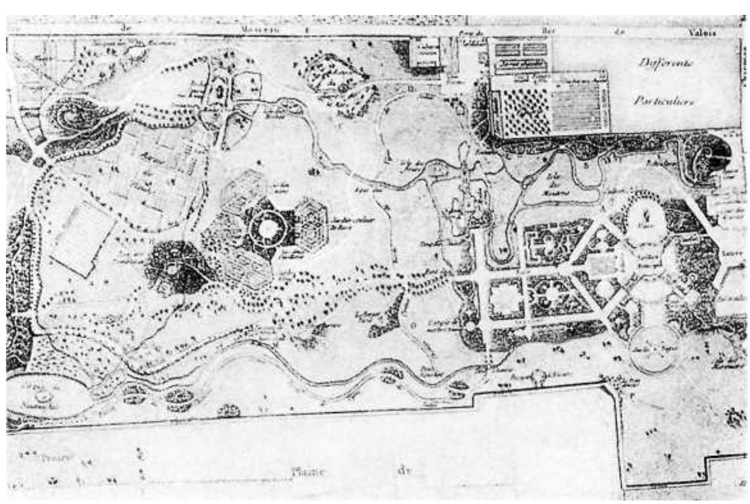


y de que el efecto artístico en el paisaje ha de buscarse no con el criterio del arquitecto ni del jardinero, sino con la mentalidad del pintor y del poeta. Además, afirma, es necesario concebir el todo con una visión unitaria, puesto que la unidad es el principio fundamental de todas las artes.

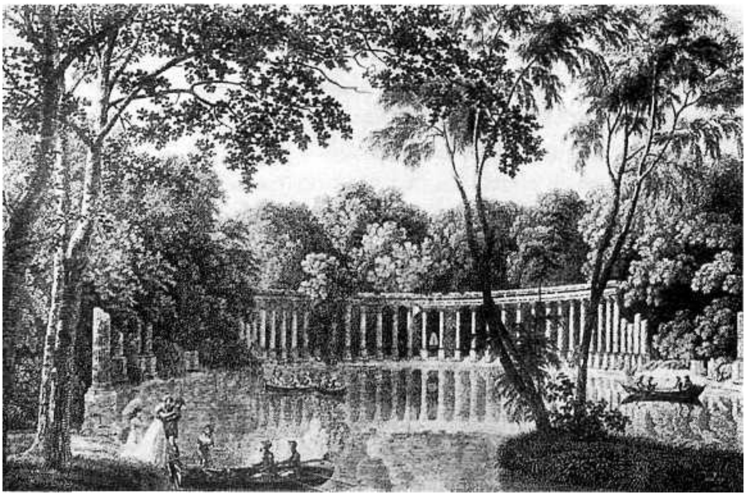
Cuando no se abandona a las digresiones filosóficas, Girardin demuestra un gran sentido común y un gusto seguro: condena el desorden y la complicación de los jardines de inspiración china; y aun apreciando la variedad y los efectos de contraste, no admite el empleo de especies exóticas. Sin embargo, tolera ampliamente lo pintoresco-sentimental, indicando como motivos agradables ruinas, urnas, estelas, cenotafios, columnas partidas y sauces llorones, y superponiendo continuamente la idea de la muerte al culto a la naturaleza, como si ésta no fuese expresión de vida. Además, se preocupa siempre de alejar toda idea que no pueda tomarse como pretexto de profundas meditaciones.

A pesar de estas actitudes melancólicas, no siempre conformes a la función del jardín, los escenarios de Ermenonville, además de estar sabiamente dosificados, se han realizado con un verdadero sentido del arte. Carmontelíe describió Ermenonville como un jardín único y delicioso.

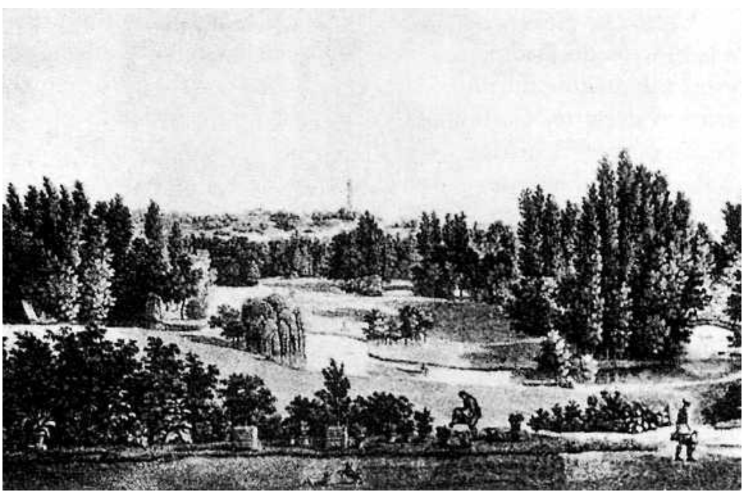
Un tanto diferentes fueron las ideas de Louis Carrogis 'Carmontelíe', pintor y creador del parque de Monceau. Carmontelíe considera el jardín como un cambiante escenario teatral donde el visitante, a través de una sucesión de episodios, se ve transportado a tiempos y lugares lejanos; y a este fin pretende adaptar las construcciones, la decoración y las plantaciones; el efecto ilusorio se completaría con la aportación de escenas animadas con personajes disfrazados. Carmontelíe introdujo en el jardín de Monceau construcciones y elementos de lo más heterogéneo (figura 7.27): un castillo feudal, un templo de Marte, un molino holandés, una

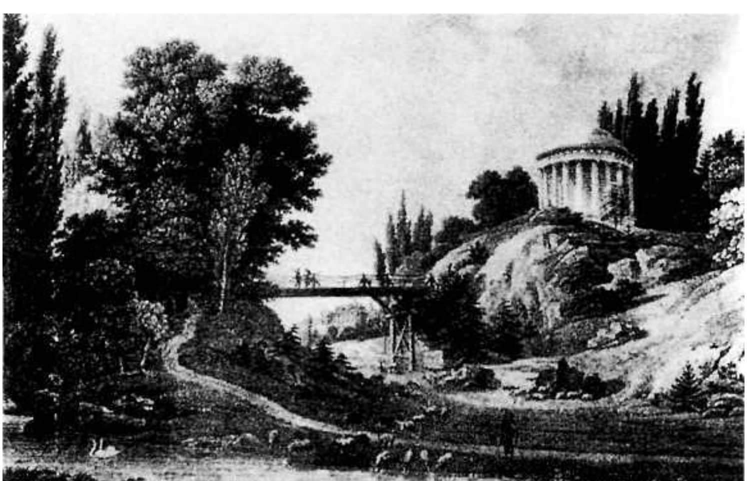


7.27. *Parque de Monceau: planimetría general, según Louis Carrogis 'Carmontelíe'.*



7.28. *Parque de Monceau: escena de la naumaquia, según De Laborde.*





7.Z9. *Méréville; a la izquierda, vista de conjunto; debajo, perspectiva del templo de la Sibila (ambas, según De Laborde).*

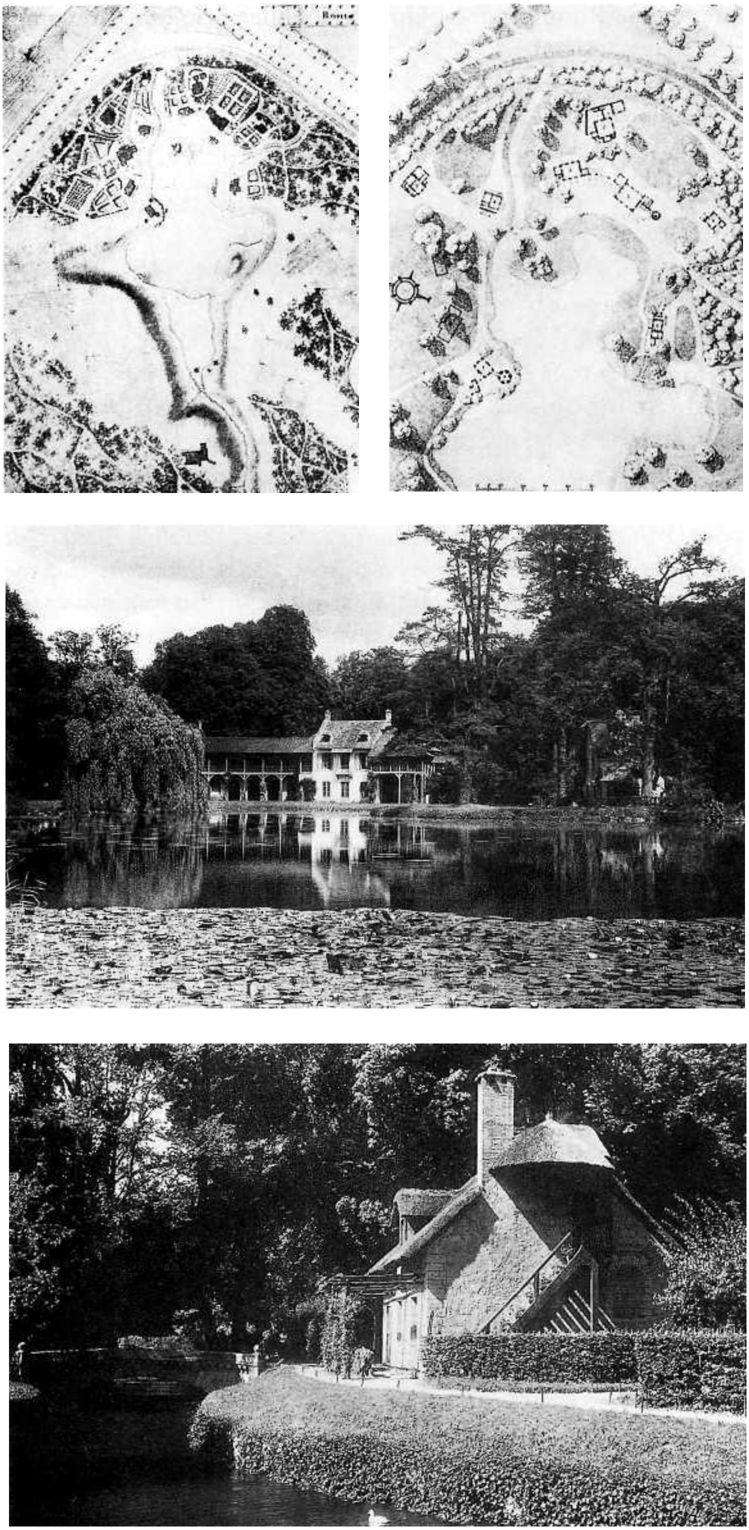
naumaquia, un minarete, un bosque con sepulcros, y rocas y puentes pintorescos. Pese a esta promiscuidad de elementos, Carmontelle supo concebir una implantación armónica y bien ordenada, caracterizada por un bosquete circular a cuyos flancos se unían tres jardines dispuestos según un trazado en estrella. Los cursos de agua y los paseos se desplegaban con naturalidad, y las actuaciones, si bien de un gusto dispar, estaban distribuidas con buen juicio. Este original jardín fue radicalmente transformado en el siglo siguiente y de él sólo queda el pequeño lago con la naumaquia (figura 7.28).

Entre todos los parques de la época, el de Méréville es sin duda el más notable. Creado por el banquero Jean-Joseph Laborde, es en gran parte obra del arquitecto Francoís-Joseph Bélanger y del pintor Hubert Robert, autor de algunos de los escenarios más importantes (figura 7.2.9). Entre ellos destaca la feliz composición del templo de la Sibila, copia del de Tívoli, elevado sobre una roca, con un encantador puente de madera y un ancho curso de agua que corre plácidamente en primer plano. En este parque no se abusó de las construcciones ni se introdujeron motivos exóticos, y los mejores efectos se lograron con elementos naturales.

De todos los jardines paisajistas franceses, el más conocido es ciertamente el del Pequeño Trianón en Versalles. Creado por el arquitecto Richard Mique entre 1778 y 1782, cubre una extensión limitada, de no más de cuatro hectáreas; incluye una refinada organización, con el célebre templo del Amor (figura 7.30), y el *hameau* o aldea de la reina María Antonieta. Esta aldea, concebida como un cuadro pastoral, consta de algunas pequeñas construcciones distribuidas en torno a un lago: un molino, una lechería, una granja, una pajarera y otros edificios auxiliares. Diseñada en gran parte por Hubert Robert, es un ejemplo de ese género pintoresco, un poco convencional pero no carente de gracia,



7.30. *Versalles, Pequeño Trianón, vista del templo del Amor.*



7.31. *Ver salles, Pequeño Trianón, aldea de María Antonieta: arriba, plantas de la época (izquierda) y del estado actual (derecha); junto a estas líneas, vista general del conjunto; debajo, detalle de la granja.*

que estuvo de moda en los últimos decenios del siglo en Francia (figura 7.31).

En esta época fueron numerosos los tratadistas franceses; entre ellos destacan Watelet, Duchesne y Morel.

Claude-Henri Watelet, aficionado a la pintura, es el primero que intenta ofrecer una formulación sistemática del nuevo estilo con su *Essai sur les jardins,* editado en 1774. Distingue tres tipos de jardín: el pintoresco, el poético y el romántico. El jardín pintoresco, según Watelet, debe estar concebido como un conjunto de vistas con efectos múltiples, y cada vista debe establecer un carácter: lo noble, lo rústico, lo risueño, lo severo o lo triste. El poético, fundido con el pintoresco, debe buscar efectos ilusionistas. El género romántico debe producir estupor y maravilla, y por ello le resultan convenientes los artificios usados por los chinos: ruidos mágicos, fuegos y humaredas.

Antoine-Nicolas Duchesne, botánico emérito y crítico juicioso, es autor de la obra *Sur la formation des jardins* (1775). En ella hace justicia al sistema del jardín clásico, admitiendo que todavía puede ser válido en los alrededores del edificio, siempre que se una al parque propiamente dicho mediante transiciones graduales y convenientemente dosificadas. Sostiene que en el jardín paisajista no se deben adoptar demasiados tipos de árboles y que cinco o seis especies son suficientes para obtener todos los efectos deseables.

El tratado más completo es la *Théorie des jardins (XJJ6),* de Jean-Marie Morel. Distinguido diseñador de jardines y ardiente innovador, Morel supo poner freno al desorden y a las exageraciones de ciertas tendencias anglo-chinas. «Toda mi teoría», escribe, «se fundamenta en la naturaleza; sólo ella proporciona los preceptos, los ejemplos y los materiales.» Al igual que Duchesne, admite disposiciones regulares en torno a la casa, pero limita el uso de las construcciones. Distingue cuatro géneros de jardín: el paisajista, el parque, el jardín propiamente dicho y la granja.

El jardín paisajista debe caracterizarse por su variedad y por su completa fusión con el paisaje; el parque debe conllevar una ordenación noble y grandiosa con efectos bien definidos y logrados. El jardín propiamente dicho exige elegancia y riqueza y, puesto que es más limitado, debe reproducir una imagen en miniatura de la naturaleza; de él se distinguen cuatro variedades: el 'poético', con escenas sacadas de la mitología, de la historia y de la fábula; el 'romántico', con escenas de encanto y horror; el 'pastoral', con sencillas escenas campestres; y el 'imitativo', con escenas exóticas. La granja, finalmente, quiere ser un jardín campestre con escenarios rústicos.

Respecto al empleo de las construcciones, Morel aconseja mucha discreción, en el sentido de que éstas deben tener una simple función de ornamento y de que, como mucho, su cometido debe

ser el de indicar puntos de vista o conferir carácter a determinadas perspectivas.

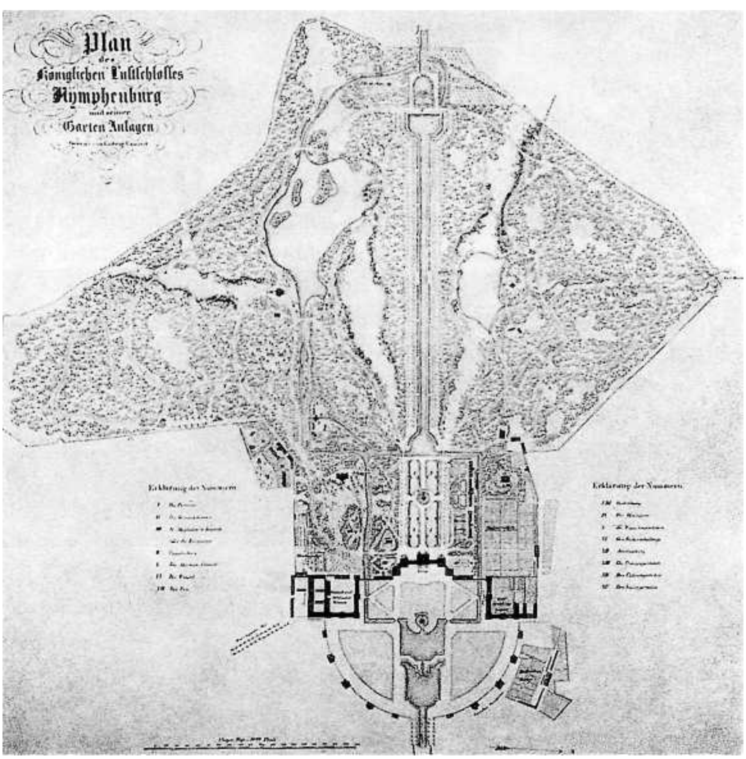
### *Alemania*

Durante este periodo, Alemania ofreció un ambiente particularmente favorable al desarrollo del jardín paisajista y contribuyó con numerosas realizaciones de gran calidad, en especial por obra de un paisajista de excepción: Friedrich Ludwig von Sckell (1750-1823).

A Sckell se deben algunas transformaciones de jardines clásicos existentes como Schwetzingen y Nymphenburg, en los que, no obstante, este artista -muy sabiamente- se limitó a introducir el nuevo estilo sólo en las partes menos visibles, dejando inalterados los trazados principales (figura 7.32).

Su obra más conseguida es el Englische Garten o Jardín Inglés de Munich, un enorme parque -uno de los mayores de Europa- donde tuvo ocasión de crear un conjunto paisajista unitario, casi sin limitación alguna (figura 7.33).*

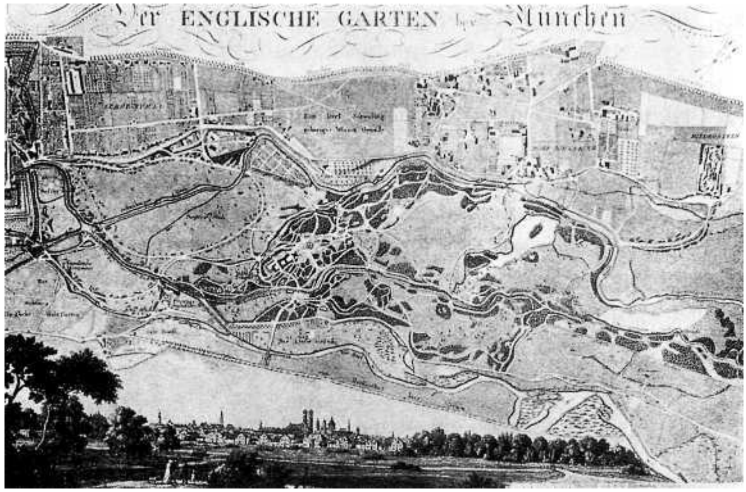
Puede considerarse a Sckell un seguidor de Brown, puesto que estaba fuertemente influido por la corriente que propugnaba el género pintoresco; por ello puede asimilarse con más precisión a Repton. Él mismo resume así sus principios: «Es la naturaleza la




7.32. *Munich, parque de Nymphenburg, planimetría general con las transformaciones paisajistas aportadas por Friedrich Ludwig von Sckell.*

* El Jardín Inglés de Munich, proyectado en 1807, fue el primer parque de carácter público.

7.33- *Munich, Jardín Inglés: a la derecha, planimetría general; debajo, escena con puente (de una pintura); a pie de página, vista de una cascada.*

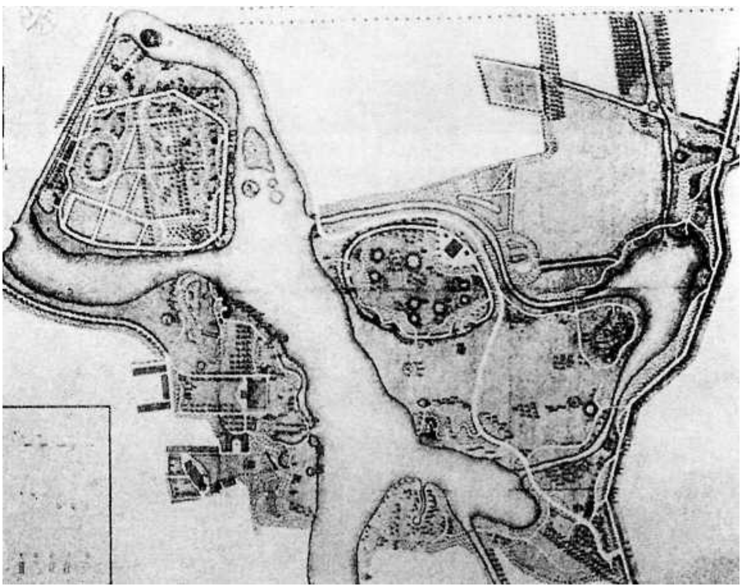






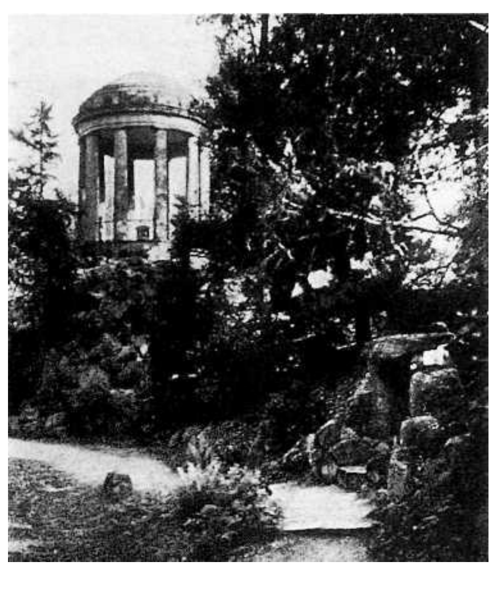

que sirve de ejemplo para los nuevos jardines; sus variadas imágenes pueden decorar también nuestros jardines, pero sin que eso exija la menor obligación de hacer una imitación impaciente. Estas imágenes de la naturaleza deben componerse con gusto, de manera que se presenten fundidas en un todo unitario; enriquecidas por árboles exóticos, matorrales y flores, formarán un jardín en el que la naturaleza aparece en traje de fiesta.»

A Johann Christian Neumark se debe el parque de Wórlitz (1784-1813), implantado sobre un terreno totalmente virgen. Situado junto a un extenso lago, está atravesado por numerosos



y.34. *Parque de Wórlitz: a la izquierda, planimetría general; debajo, vistas de la Casa sobre la Roca (izquierda) y del Templete (derecha).*

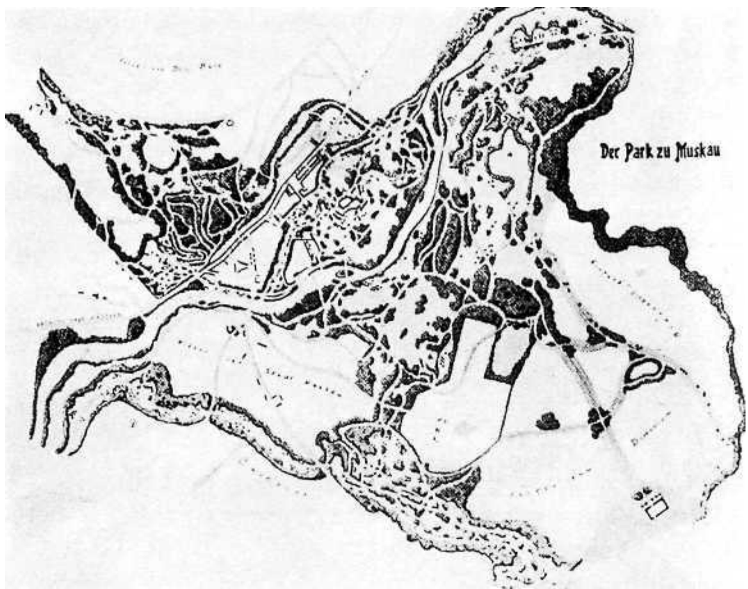




cursos de agua que definen siete escenarios distintos (figura 7.34). En el lago se ha reproducido una pequeña isla con un altar y varios álamos, dedicada a Rousseau, similar a la de Ermenonville. Este parque se distingue de las obras coetáneas por un gusto característico y particular que lo aproxima en parte al estilo neoclásico promovido en Roma por Johann Joachim Winckelmann.

Muskau, el parque del príncipe Hermann von Pückler-Muskau, amante de los jardines, es una de las obras más perfectas del gusto romántico y comprende escenarios vastos y grandiosos (figura 7.3 5). El arte de los jardines es para Pückler como la pintura

7.35. *Parque de Muskau: a la derecha, planimetría general; debajo, escena con cascada, ideada por el pintor August Wilhelm Schirmer.*





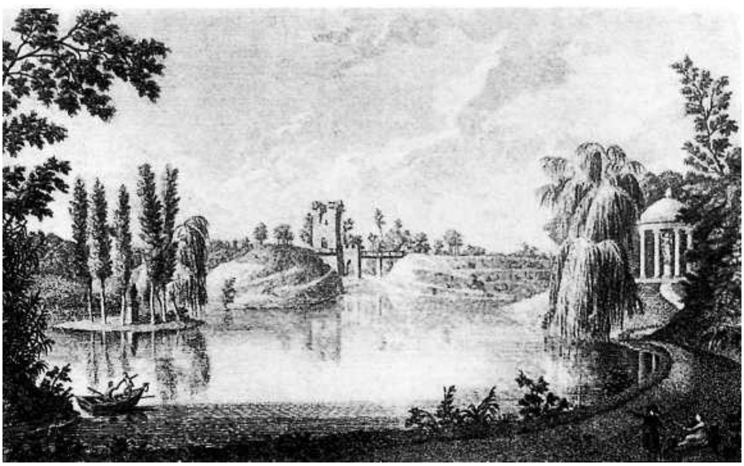

de la naturaleza, y el jardín, por tanto, como una galería de cuadros; por ello hizo idear gran parte de las vistas al pintor August Wilhelm Schirmer.

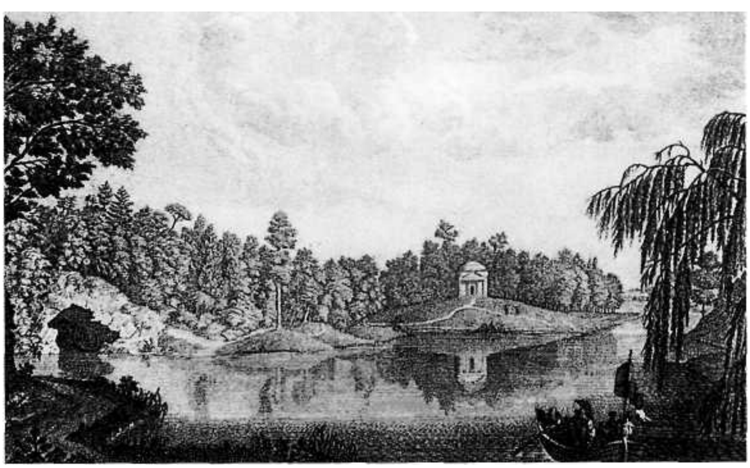
También Johann Wolfgang Goethe se cuenta entre los defensores del género paisajista, e incluso ideó su propio jardín en Weimar. Pero tras su viaje a Italia disminuyó mucho su entusiasmo y llegó incluso a expresar un punto de vista negativo con respecto al nuevo estilo.

*Italia*

Italia no mostró una participación activa en el nuevo movimiento y acogió la fórmula paisajista como una conveniencia de pura y simple moda. Fue una aceptación pasiva, casi sin reacciones en contra, acompañada solamente por algún intento de asimilación.

No faltaron los jardines paisajistas, especialmente en la Italia septentrional, pero fueron en buena parte obra de artífices ex-





7.36. *Jardines de Lombardía: a la izquierda, vista general de la Villa Cusani en Desio; debajo, vista de una laguna con gruta en la Villa Real de Monza.*

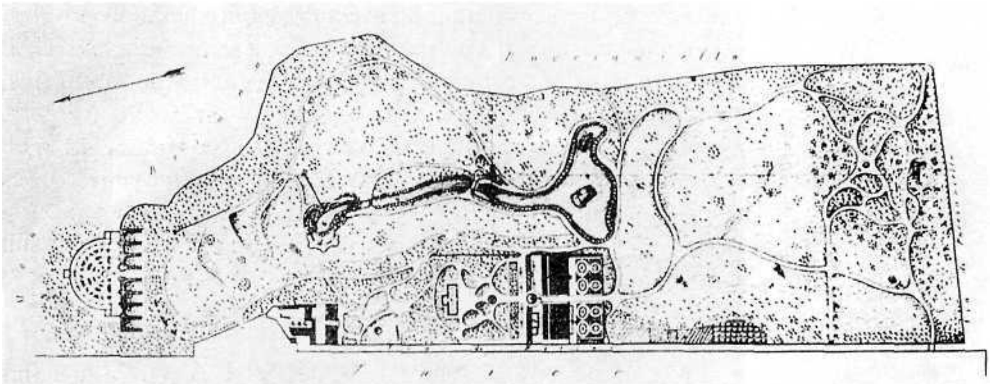
7.37. *Roma, Villa Borghese: vistas del jardín del lago (derecha) y de la fuente de Esculapio (debajo).*

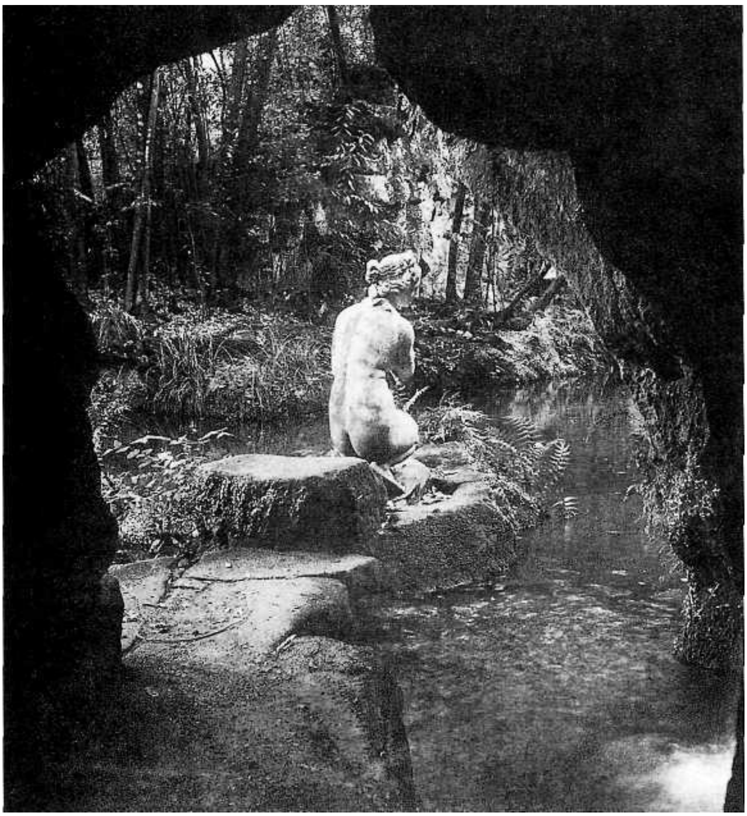




tranjeros no siempre cualificados. Tuvieron particular renombre los de la villa Silva en Cinisello y los de la villa Cusani en Desio, ambos en Lombardía (figura 7.36). En Roma hubo transformaciones parciales de las zonas marginales de la villa Borghese (figura 7.37) y de la villa Pamphili.

Entre todos los ejemplos, el más notable es el Jardín Inglés del Parque Real de Caserta, creado en 1782 por obra del botánico inglés John Graefer y de Cario Vanvitelli (hijo del arquitecto que construyó el palacio). Todavía inalterado, conserva los rasgos de la implantación primitiva, que refleja claramente la manera de hacer de Kent.





7.38. *Casería, Parque Real, Jardín Inglés: arriba, planimetría general; a la izquierda, escena del baño de Venus.*

El terreno en pendiente, cerrado al norte por una colina boscosa, presenta en la parte intermedia una pequeña hondonada atravesada por un riachuelo que a lo largo de su recorrido da lugar a distintos escenarios. Éstos, hábilmente enlazados, se suceden provocando efectos de sorpresa y de contraste, entre perspectivas abiertas y pasajes umbrosos (figura 7.38).

El agua brota de las raíces de un gigantesco tejo para alimentar una laguna, en la que, sobre una roca saliente, se eleva una es-

tatua de Venus arrodillada. En el fondo, aguas arriba y arrimada a la pendiente, una galería subterránea decorada con estatuas antiguas conduce al visitante a un punto de contemplación en penumbra tras el cual, de improviso, aparece en una luz deslumbrante la escena del 'baño de Venus', con la lámina de agua rodeada de una vegetación exuberante. Esta laguna alimenta el riachuelo, que a lo largo de su recorrido de 300 metros pasa bajo pintorescos puentecillos para desembocar después en otra lámina de agua, más extensa, conocida como el 'laguito de los Cisnes' y caracterizada por un islote sobre el que se eleva un templete romano en ruinas.

Aparte del valor artístico y del mérito intrínseco por su perfecto estado de conservación, este jardín ofrece una vegetación opulenta y variada, con plantas de todo tipo de especies, incluso exóticas, en estupendos ejemplares que hacen de él un auténtico teatro silvestre de flora decorativa.

## Características y elementos del jardín paisajista

El jardín paisajista no admite igualdades, simetrías y formas que no sean las naturales; en él todo debe aparecer variado, espontáneo y en un placentero abandono. La tarea del artista consiste en conferir a un paraje cualquiera el aspecto más agradable que sea capaz de representar, sacando el mayor partido posible de los elementos que estén a su disposición. El artista escogerá los objetos naturales más atractivos y con ellos compondrá un nuevo conjunto, adecuado a los rasgos y a la situación del lugar, pero de manera que todo parezca dispuesto por la propia naturaleza. El resultado deberá ser no una representación fría e imitativa, sino una sublimación de la naturaleza idealizada.

Al jardín se le exige también un significado que trascienda su aspecto puramente formal y que pretenda excitar la imaginación mediante una armoniosa cadena de emociones y de sensaciones: de placer, de alegría, de melancolía, de solemnidad, de meditación y de aventura. El arte consiste en emplear aquellos medios, ya sean naturales o artificiales, que mejor puedan actuar en ese sentido, y de manera que su eficacia se acreciente mutuamente. Así, un paisaje corriente o cualquier paraje del campo, pensado sólo para su utilidad, puede llegar a ser un jardín.

Esta concepción vino acompañada por una literatura paisajista particularmente abundante que trató de definir el nuevo género de jardín con normas apropiadas. Entre las muchas obras de la época, *Observations on Modern Gardening,* de Thomas Whately, aparecida en 1770, es la más completa y contiene gran cantidad de observaciones precisas y principios que podemos considerar todavía válidos.

La naturaleza, en su sencillez, -escribe Whately- sólo emplea cuatro elementos en la composición de sus escenarios: el terreno, el arbolado, el agua y las rocas. El hombre ha introducido un quinto elemento, los edificios, destinados a servir de cobijo. Cada uno de estos elementos admite variaciones en la forma, en las dimensiones, en el color y en la posición, y la belleza y el carácter de un paisaje dependen esencialmente de estas variaciones.*

*El terreno*

La superficie de un terreno se presenta cóncava, convexa o plana; en términos más comunes, forma elevaciones, hondonadas o planicies. De la combinación de estas tres formas deriva la singularidad de un paraje.

Las formas cóncavas y convexas se prestan a mayor número de variaciones y en general son las más agradables. Las formas planas son en sí mismas genéricas y su carácter depende principalmente de lo que las rodea; por tanto, aunque no siempre pueden evitarse, nunca deben prevalecer en la composición del conjunto.

Las formas cóncavas y convexas generan combinaciones casi infinitas; es preciso, sin embargo, que no formen nunca figuras regulares tales como semicírculos o grandes sectores circulares.

En un terreno bellamente dispuesto la forma cóncava debe dominar; con respecto a la forma convexa, tiene la ventaja de ofrecer una mayor superficie visible, dota además de mayor profundidad a las perspectivas y resulta siempre ligera y elegante.

La forma convexa se presenta generalmente en el perfil de las colinas y de las elevaciones. Para que quede bien, la parte baja debe surgir de una hondonada, nunca de una superficie plana. Si su perfil es demasiado pronunciado y uniforme, conviene que se vea interrumpido por pequeñas alteraciones de la pendiente que aligeren su masa.

En algunas situaciones, la forma convexa puede ser provechosa: una hondonada en la cumbre de una colina reduce el efecto producido por ésta, haciéndola resultar más baja; una escarpadura no casa bien con una concavidad colocada encima de ella porque el ángulo que las separa resulta demasiado apreciable. En ambos casos, para unir bien las superficies conviene interponer una forma convexa.

Los intervalos entre pequeñas colinas cercanas nunca han de estar colocados siguiendo una línea recta o líneas curvas regulares; este inconveniente puede remediarse variando la forma y las dimensiones de las colinas. A veces, una colina demasiado extensa, si se ve desde abajo, pierde mucha de su belleza; en tal caso, convendrá interrumpir la pendiente con pequeños movimientos de tierras, o bien colocando grupos de árboles, para variar su excesiva continuidad.

* Lo que sigue, a excepción del epígrafe 'Los paseos', es un resumen libre del libro de Whately; éste incluye, además, observaciones sobre la belleza pintoresca, el carácter, las clases de jardín y las estaciones.

En general, para que un terreno resulte agradable y natural debe aparecer variado y con algún contraste, siempre que la variedad no degenere en confusión ni el contraste en contradicción.

### *El arbolado*

Considerado desde el plano visual, el arbolado presenta tres aspectos principales: formas superficiales que cubren el suelo y el agua como un tegumento (hierbas, musgos, hongos, liqúenes y algas); formas intermedias que no se separan del fondo del paisaje (arbustos); y formas completas que pueden dar carácter por sí solas a todo un paisaje (árboles).

Árboles y arbustos se distinguen por su figura, su color y su tamaño. Las diferencias de figura dependen de las ramas, del follaje y del tronco. Hay árboles frondosos que presentan abundancia de ramas y follaje, como el haya y el olmo; otros tienen pocas ramas y pocas hojas, y son ligeros y delicados, como el fresno, el álamo y el taray.

Se puede distinguir entre árboles cuyas ramas salen desde el suelo, como los abetos, y árboles que se ramifican a partir de cierta altura, como los tilos. Entre los primeros, algunos tienen forma cónica, como el cedro del Líbano, y otros tiene forma de huso, como el fresno de montaña y el pino de Weymouth.[+] Y además, entre los árboles cuyas ramas no se separan mucho del suelo los hay con base ancha y con base estrecha: el cedro del Líbano y el ciprés son ejemplos de esta diferencia.

Las ramas de algunos árboles son horizontales, como en el roble, o crecen hacia arriba, como en el almendro y el plátano, o bien van hacia abajo, como en el tilo y la acacia; finalmente, pueden inclinarse, como en los abetos, o caer perpendicularmente, como en los sauces llorones.

Las diferencias de color son menos marcadas, pero merecen mucha atención. Los colores más comunes del follaje son:

- verde oscuro: tejo, acebo, castaño de Indias
- verde pardo: cedro de Virginia
- verde claro: tilo, laurel
- verde blanquecino: álamo, abedul
- verde amarillento: arce blanco

La distinción relativa al tamaño es demasiado evidente, ya que cada medida, desde la más pequeña a la más grande, conlleva efectos particulares según la situación.

Estas distinciones deben considerarse en la composición de los agrupamientos. Así, los árboles que se diferencian solamente por una de las tres características indicadas -figura, color y tamaño- son lo suficientemente distintos para obtener un efecto de variedad. Si, por el contrario, se diferencian en dos o tres, contrastan;

f El pino de Weymouth es el *pinus strobus* o pino blanco de América del Norte, y recibe ese nombre por el primer lord Weymouth, que lo plantó en su propiedad de Longleat, Wiltshire.

si no tienen ningún elemento en común, no se prestan a ser compuestos en un mismo grupo.

Con todo, hay grados intermedios entre los dos extremos: las ramas elevadas del almendro quedan muy mal si se arriman a las colgantes del sauce llorón. Árboles muy distintos, pero con algún rasgo en común, como la acacia, el abedul y el alerce -todos con ramas descendentes, aunque con distintas inclinaciones- forman un buen conjunto en el que se conserva la unidad, pero sin generar monotonía.

En general, la mejor regla que se puede seguir en el agrupamiento de árboles y arbustos es la que consiste en disponerlos de manera que enmascaren recíprocamente sus carencias.

En cuanto a la yuxtaposición de colores, es preciso tener en cuenta que las plantas, al estar sujetas a los cambios estacionales, presentan un color permanente y otro accidental. Los diferentes verdes pueden considerarse permanentes, pero todos los demás colores son accidentales y, entre ellos, el rojo es el más frecuente. Admitiendo esta distinción al menos durante algunos meses al año, deberá considerarse su efecto en la composición de las agrupaciones: una masa verde rojiza, con una orla verde oscura y luego, más atrás, una masa verde clara más extensa, compondrá un buen conjunto.

El verde amarillento, el verde blanquecino y el verde claro se mezclan bien entre sí. Pero no tan agradable resulta su combinación con el verde oscuro; es preciso, en tal caso, interponer un verde pardo o un verde medio. El verde rojizo soporta mejor el verde claro que el verde oscuro.

En estas combinaciones es necesario evitar que los diversos colores formen bandas anchas una detrás de otra y, en cambio, es preciso hacer que las masas se junten con distintas figuras y proporciones, para producir un agradable empaste de tonos.

A veces, sin embargo, conviene oponer esos tonos para producir efectos vigorosos, destinados a un fin concreto. Por ejemplo, el verde claro y el verde oscuro, combinados en grandes masas, quiebran la superficie que cubren y hacen aparecer contornos exteriores muy recortados; esto podrá servir para romper la continuidad de una línea demasiado marcada o para hacer que una depresión parezca más profunda.

Otro efecto que puede conseguirse con las diferentes tonalidades del color del follaje es el de dar profundidad, cuando sea preciso, a las vistas panorámicas, aplicando el principio de que cuanto más se alejan los objetos más tenue es la coloración que adquieren. En ese caso, bastará con colocar a lo lejos y en posición oportuna árboles de color muy claro, poniendo en primer plano los de color oscuro.

En cuanto a las modalidades de agrupamiento de plantas, Whately distingue entre grupo, espesura, arboleda y bosque. El

grupo y la espesura difieren esencialmente en su tamaño, en cuanto que el primero se compone de pocas plantas y es abierto, mientras que la segunda es más extensa y debe presentarse densa y frondosa.

El grupo tiene como mínimo dos plantas y como máximo siete u ocho; debe causar un efecto unitario, con las copas juntas, formando casi un único árbol grueso. Por ello es preciso componerlo con árboles no muy distintos, aunque de diferente tamaño, pero colocados de manera que queden bien desde varios puntos de vista. La característica principal de un grupo es la apertura, que multiplica sus efectos. En general, los grupos se disponen orientados hacia el norte, porque iluminados a contraluz se presentan en las mejores condiciones; la espesura, al no tener aperturas, se coloca a pleno sol, al sur, y puede incluir también árboles de especies diversas.

La arboleda es una forma intermedia entre el grupo, la espesura y el bosque; por lo general está formada por varios grupos contiguos. En ella, los árboles deben estar colocados con mucha variedad, bien de manera tupida o bien dispersos, procurando así que los contornos exteriores resulten amplios, suaves y variados. La desigualdad del terreno puede acrecentar la belleza de la arboleda.

La elección de los árboles deberá adecuarse a la posición de la arboleda y al tipo de escenario al que pertenece: lo mejor son las plantas añosas de tronco alto, con follaje denso y sin maleza, para crear efectos majestuosos; de follaje ligero, lustroso y claro, para las escenas risueñas; con ramas compactas, follaje oscuro y matorral tupido, para las escenas patéticas. Una arboleda romántica puede ser fruto de la singularidad de la forma de los árboles, de su variedad y de la extraña configuración del terreno.

El bosque se distingue de la arboleda no sólo por la cantidad de árboles, sino también por su cualidad. Las plantas de un bosque no exigen afectación alguna y han de presentarse abandonadas, descuidadas y envueltas por matorrales. El tamaño y la variedad de los árboles, de sus troncos y sus follajes, el diverso grado de cobertura, la singularidad del terreno y los efectos de claroscuro que de todo ello derivan, proporcionan infinitas variaciones. Un bosque resulta agradable cuando cubre colinas y ondulaciones a lo largo de superficies de hierba o cursos de agua; es noble cuando se eleva sobre una altura; atrevido, cuando se enfrenta a escarpaduras rocosas e impracticables; y romántico, cuando arropa un curso de agua impetuoso.

### *El agua*

Aunque no es indispensable, el agua constituye el elemento que más anima una composición paisajista. No se podría imaginar

una gran extensión sin agua. Ésta se adapta a todas las situaciones y hace siempre que cualquier paraje, incluso el más genérico, resulte vivo y característico.

El agua confiere un efecto sugestivo a las sombras, da color y movimiento a un paisaje soleado y dulcifica la aspereza de una extensión desolada. Un estanque profundo, con las márgenes cubiertas de vegetación reflejándose en el agua, invita a la melancolía, y similar sensación produce un riachuelo de aguas turbias y densas que corre lentamente entre orillas irregulares. El dulce murmullo de un arroyo de aguas límpidas y poco profundas provoca una sensación de júbilo; las aguas que corren rápidas y agitadas producen animación; y el estruendo, la fuerza y la impetuosidad de un torrente pueden inspirar terror.

Las aguas pueden ser corrientes o embalsadas; las primeras forman ríos y arroyos; las segundas, lagos y balsas.

Balsa y lago difieren sólo en su tamaño y en conjunto se denominan 'láminas de agua'. El efecto de una lámina de agua depende esencialmente de la forma, del tamaño y, sobre todo, de la configuración de las riberas. De hecho, cuando éstas son cóncavas, hacen que parezca más ancha; cuando son convexas, hacen que parezca más estrecha; cuando son paralelas, le confieren continuidad; y cuando se esconden y dejan indeterminados sus límites, hacen que la imaginemos más extensa.

Estas observaciones sugieren innumerables aplicaciones para provocar determinados efectos según las circunstancias. Si un lago es demasiado vasto con respecto al paraje que lo circunda, bastará con realzar las orillas con relieves y masas arbóreas para hacer que parezca más recogido. Si, por el contrario, es demasiado pequeño, convendrá aplanar las orillas hasta el nivel del agua y hacerlas arenosas; haciéndolo así, los contornos no se advierten y la lámina de agua parecerá más grande. De manera análoga, si en una lámina de agua la longitud predomina sobre la anchura hasta el punto de presentar una figura poco habitual, alejándose así de lo que es natural para un lago, será necesario diferenciar nítidamente las riberas de los extremos, elevándolas, al tiempo que se rebajan las orillas laterales; se alcanzará de esta manera el objetivo de hacer que parezca más cercano a la forma circular.

Estos artificios correctores -que han de aplicarse a una o varias partes de una lámina de agua según las necesidades concretas- irán acompañados del arreglo de las riberas, creando pequeñas ensenadas, promontorios exuberantes e islotes.

El río se distingue del arroyo no sólo por su anchura, sino también por la continuidad de las aguas y la regularidad de su curso; el primero debe presentar sinuosidades amplias, pero no excesivamente tortuosas. Convendrá, de tanto en tanto, ensancharlo, reducirlo, dividirlo en brazos para formar islitas, o interrumpirlo

con pequeñas cascadas para dar lugar a lagunas y torrentes. Las orillas deben ofrecer una amplia variedad de situaciones, pero de tal modo que puedan abarcarse desde un único punto de vista. Unas veces altas, otras veces en suave pendiente, yotras abruptas y quebradas, las orillas recibirán su adorno natural de superficies de hierba, flores, arbustos y grupos de árboles.

Una buena regla consiste en mantener oculto el río en sus dos extremos, tanto en el punto de entrada al jardín como en la salida. Un curso de agua quedará mejor si aparece, al comienzo, en una floresta tupida o junto a una elevación rocosa; y en el otro extremo podrá ocultarse detrás de una colina, a menos que hacia ese lado no haya una vista paisajista interesante, en cuyo caso convendrá dejar entrever que todo el cauce se pierde en el horizonte.

El arroyo exige un movimiento irregular, desniveles apreciables y un recorrido desigual; solamente en estas condiciones puede ir acompañado de ese dulce y continuo murmullo que constituye su característica más deliciosa. Con frecuencia es suficiente con algunas piedras o un poco de grava para lograr particulares efectos de vivacidad y de acústica.

El artista puede aumentar, disminuir y fijar a su antojo el movimiento de un arroyo y su gorgoteo, regulando para ello las inclinaciones, las cavidades y las desigualdades del suelo; puede incluir saltos, poner o quitar obstáculos, ocultar el cauce y hacerlo reaparecer donde más le guste.

Los puentes y puentecillos son necesarios para asegurar el enlace adecuado entre las diversas partes del jardín, pero sirven también para caracterizar un curso de agua en los distintos puntos de su recorrido y para acentuar particulares efectos pictóricos o visuales. En relación con estos efectos, será preciso elegir las formas y los materiales más idóneos: un puentecillo de madera quedará bien en un escenario rústico y restringido; pero un escenario amplio y majestuoso requerirá una adecuada obra de piedra que presente un diseño elaborado.

El agua se presenta también en forma de cascada y, como tal, puede contribuir eficazmente a enriquecer algunas partes del jardín. La belleza de una cascada está determinada principalmente por su altura y por la abundancia y limpidez de sus aguas. Cayendo en cascada, el agua provoca sorpresa, si bien esta sensación dura poco tiempo.

Los saltos de agua, situados junto a los ríos o las orillas de un lago, causan regocijo; si brotan de barrancos escarpados producen maravilla y estupor. El arte consiste en presentarlos en las mejores condiciones, no desnudos y descubiertos, sino adornados con árboles, arbustos, musgos y peñascos, de modo que el agua parezca casi liberarse de la espesura de la vegetación, mostrándose por contraste aún más límpida y transparente.

### *Las rocas*

Los arroyos y las cascadas tienen su espacio natural en las rocas; pero cuando éstas se presentan escuálidas y desnudas, solamente pueden provocar la sorpresa, sin agradar con ello; para mitigar su aspereza no bastará la presencia del agua. En estos casos, es preciso animarlas y dulcificarlas: grupos de árboles emplazados con buen criterio podrán conseguir el efecto deseado, sin restar nada a la grandiosidad natural del escenario.

En general, las rocas se presentan casi siempre demasiado descarnadas y poco adecuadas para formar una vista interesante y delicada; pero si se entremezclan con árboles majestuosos y si se cubren parcialmente con musgo y arbustos trepadores, aparecerán mitigadas en su aspereza, y resultarán todavía más notables en comparación con su estado de desnudez natural.

También las pequeñas construcciones y las obras que indiquen la intervención humana pueden contribuir a dotar de energía a estos escenarios. Un pequeño edificio situado al borde de un precipicio, o encaramado a la cumbre de una roca escarpada, hace más apreciable un determinado punto de vista y llama la atención del espectador. Un barranco profundo parecerá aún más impresionante si está flanqueado por un pequeño sendero; y asimismo, un sencillo parapeto en el límite de un talud cortado a pico, o un puentecillo audazmente tendido entre dos empinadas paredes rocosas, estimularán la fantasía del espectador de manera que estas situaciones parecerán todavía más dramáticas y alarmantes.

Aunque las rocas se han de considerar un elemento secundario, conviene siempre sacar partido de su eventual prestancia para lograr efectos de fuerza y de contraste.

### *Los edificios*

A diferencia de las rocas, los edificios han sido introducidos en el jardín por el hombre; y en consecuencia, se debe limitar su uso. Es probable que inicialmente hayan tenido como única misión el cobijo, además de ser un placentero retiro para disfrutar de la soledad y el aislamiento; sin embargo, también están destinados a desempeñar otras importantes funciones en el jardín. De hecho, las construcciones y los artefactos pueden distinguir, quebrar o adornar los escenarios de los que forman parte.

Las diferencias entre los bosques, las praderas y el agua no siempre son evidentes; y de modo similar, también algunas partes de un jardín pueden parecer semejantes. En tales casos, las construcciones y los edificios, situados en puntos apropiados y bien determinados, deben contribuir a distinguir los diversos escenarios y a caracterizarlos de modo que no puedan confundirse unos con otros.

Según el mismo principio, se puede quebrar un escenario o una perspectiva: a veces un espacio es demasiado vasto y uniforme, aunque no carezca de masas arbóreas ni de adornos de agua; una construcción, aun modesta, puede ser beneficiosa para interrumpirlo y para diversificarlo en algún punto sin alterar su carácter.

Finalmente, los edificios pueden tener una función primordialmente ornamental, destinada a enriquecer el jardín con elementos y motivos arquitectónicos. Y el mismo edificio que adorna una vista puede servir también para darle carácter, dotándola de una mayor fuerza expresiva. Por ejemplo: un templo confiere una majestad mayor a una escena; una cabana rústica proporciona una sencillez mayor a una vista campestre; un obelisco aligera una elevación; y una rotonda abierta o un pórtico pueden alegrar una perspectiva.

En general los edificios, si se emplean convenientemente, pueden corregir el carácter de una escena, animarla o iluminarla con cadencias de claroscuro; y, según las circunstancias, pueden también dulcificarla, reforzarla y equilibrarla en relación con los demás objetos incluidos en la misma vista.

Los restos y las ruinas son elementos muy expresivos y pueden formar, con sus ornamentos accesorios, grupos bastante pintorescos. Se adaptan fácilmente a las irregularidades del terreno y hacen buena compañía con árboles y bosquecillos; su cometido consiste en producir en el espectador un sentimiento de pesadumbre y veneración, y en llevar su imaginación hasta tiempos remotos, gracias al contraste que presentan entre su estado actual y el que podrían haber tenido en el pasado.

### *Los paseos*

Entre las obras del jardín que evidencian la intervención del hombre han de contarse también los paseos y los senderos. A este respecto, Sckell escribe: «La naturaleza no coloca los caminos; éstos son obra del hombre y de los animales.»

Una de las cuestiones más difíciles y delicadas del jardín paisajista es precisamente la de los paseos y su trazado, y este problema se fue resolviendo gradualmente.

La abolición de toda forma regular y rectilínea en los paseos es uno de los postulados del estilo paisajista. Esta cuestión se expresó inicialmente de manera incierta, con intentos que reflejaban más un deseo elemental de variedad que un naturalismo efectivo y coherente. Sólo más adelante, con Repton, se asimiló con claridad la idea de que el trazado de un paseo o de un sendero cualquiera debía ser fruto de múltiples exigencias humanas y de factores naturales y estéticos.

En el jardín paisajista, por tanto, los paseos y los senderos responden a un criterio orgánico que debe expresar una estrecha co-

operación entre la voluntad humana y las condiciones naturales. Todos ellos tienen la función de conducir al visitante a través de los diversos escenarios hasta llegar a los puntos de vista más notables y, en su conjunto, deben presentarse como algo armónico. Su trazado ha de expresar y favorecer el movimiento humano -que tiene tendencia a seguir los recorridos más cómodos, evitando los desniveles fuertes y los obstáculos de toda índole- y debe, finalmente, adaptarse a la forma del terreno y a la singularidad del lugar.

*Capítulo VIII*

# El jardín del siglo XIX

A principios del siglo xix, el jardín presenta claros signos de confusión desde el punto de vista estilístico. De hecho, en él confluyen exigencias variadas y elementos dispares, no siempre compatibles, que comprometen su validez misma como forma artística. Tales factores fueron el esteticismo romántico, la predilección por las colecciones botánicas y las especies exóticas -reunidas para simbolizar la multiplicidad del cosmos- y, finalmente, el recurso no siempre adecuado a los motivos del jardín clásico.

Desde mediados del siglo se asiste a una revalorización progresiva de las formas geométricas, hasta que llega a afianzarse un tipo de jardín compuesto, que alberga tanto formas libres paisajistas como elementos del jardín clásico, creando así efectos a veces de gradación y a veces de contraste deliberado. Simultáneamente, el jardín se libera de muchos elementos culturalistas y sentimentales.

Esta época plantea también al arte de los jardines nuevos cometidos vinculados al fenómeno de la expansión urbana impulsada por la incipiente Revolución Industrial. Parques y jardines, más que para el disfrute de unos cuantos como parte integrante de las grandes residencias señoriales, se crean sobre todo para satisfacer las exigencias higiénicas, recreativas y educativas de los habitantes de las ciudades. Y de esta manera, los términos de este arte ya no son solamente de índole estética y técnica, sino que han de afrontar también todo un conjunto de necesidades sociales.

Las mayores realizaciones de los países de Europa occidental y de los Estados Unidos se hicieron, pues, en los parques públicos urbanos. Y esta circunstancia, al ampliar el campo del arte de los jardines, favoreció la formación de artistas y de técnicos especializados, así como de auténticas escuelas de arquitectos paisajistas, especialmente en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos.

## *Inglaterra*

La reacción en contra de los extremismos de lo pintoresco romántico es más acentuada en Inglaterra y se pone de manifiesto mediante repeticiones formalistas de motivos clásicos, que, sin embargo, carecen de la jubilosa fuerza creativa de las obras renacentistas o de la lúcida armonía de la tradición francesa. Y estas dos maneras de hacer -la 'formal' y la 'informal', a menudo em-

parejadas sin ningún nexo de unión y sin una visión estética-, revelan una patente falta de inspiración.

Algunas obras de interés se deben a Charles Barry y Joseph Paxton. De Barry es el parque de Shrubland, creado hacia mediados del siglo y calificado, con razón, como un jardín italiano en Inglaterra, a causa de su directa derivación renacentista. Se extiende sobre la ladera de una colina, en cuya cima está la villa. La composición está ordenada sobre un único eje, con escaleras, terrazas y fuentes, y se prolonga desde la casa hasta una logia que, situada en la parte baja, hace de telón de fondo.

En el parque de Chatsworth -concebido a la manera barroca de comienzos del siglo xvni y luego transformado por 'Capability' Brown en un parque paisajista- Paxton restableció algunos elementos del diseño clásico primitivo: vistas, estanques, fuentes, canales y cascadas. Pero todo ello lo realizó con maestría, fundiendo la magnificencia de las líneas arquitectónicas con la variedad de las formas paisajistas; y empleó plantaciones bastante variadas y arbustos con flores para revitalizar las escenas. La obra de Paxton en este parque puede considerarse, más que una restauración, una verdadera creación, pues el artista supo establecer con una refinada sensibilidad el modelo de jardín que requería el gusto de aquella época en su país.

El retorno a las formas clásicas coincide también en Inglaterra con la introducción de especies de importación y el extenso empleo de las flores, hasta entonces casi excluidas del jardín. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento, las flores siempre habían quedado relegadas a recintos separados creados al efecto; luego los artistas franceses del siglo xvn las emplearon de manera disciplinada para la decoración de superficies. En los propios jardines paisajistas, William Kent y sus sucesores preferían los efectos del claroscuro y del tenue cromatismo que derivaban de las diversas coloraciones y tonalidades del follaje de las plantaciones, y por ello no requerían el uso de flores.

La reaparición de las flores en el jardín, y además de especies exóticas de colores vivos, fue objeto de una urgente consideración. El primero que dedicó a este problema una intensa atención fue William Robinson, un hábil arboricultor que alcanzó notoriedad por sus enseñanzas sobre el uso de materiales vegetales en los jardines pequeños o *cottage gardens.* Propugnaba en particular un uso intensivo de flores en los bordes de los paseos y en anchos macizos de colores vivos combinados con grupos de arbustos. En su libro *The English Flower Garden* (1883), Robinson protesta contra todo formalismo y también contra la pretensión de hacer prevalecer en el jardín la visión de una naturaleza espontánea e innata; según él, el jardín debe albergar solamente plantas seleccionadas, elegidas con un criterio artístico y, sobre todo, con un gusto colorista.

Seguidora de Robinson fue Gertrude Jekyll, que puso de manifiesto los valores lumínicos de las flores sugiriendo juiciosas combinaciones y estableciendo una verdadera paleta de colores que habría de aplicarse en los jardines mediante materiales vivos. Esta artista puede ser calificada como la primera jardinera impresionista, y su manera de hacer estuvo indudablemente influida por la pintura de sus contemporáneos Vincent Van Gogh y Paul Gauguin.

Sin embargo, ni Robinson ni Jekyll pueden considerarse creadores de jardines propiamente dichos. Ambos se limitaron a diseñar *cottages* con su correspondiente entorno de vegetación exuberante y vistosa, y trataron sobre todo de fundir de manera pintoresca la casa con el jardín.

Hacia finales de siglo, el jardín se abandona en Inglaterra al más completo eclecticismo. Incluso en las grandes realizaciones falta una concepción unitaria y aparecen juntos elementos dispares, sin ningún nexo compositivo, por más que estos elementos con frecuencia estén diseñados individualmente con finura y distinción: motivos extraídos del jardín renacentista, obras topiarias, episodios paisajistas, rocas, paseos bordeados de setos con flores, etcétera.

El único ejemplo que se distingue por sus notables valores artísticos es el parque de Hidcote, que compendia en una síntesis el gusto y las preferencias del momento, como son el uso de especies exóticas y la pompa de la vegetación floral.* En realidad, el interés por este famoso parque radica no sólo en la rica colección de plantas que alberga, sino también en la claridad y singularidad de su implantación. La planta general presenta dos extensos paseos perpendiculares entre sí, a lo largo de los cuales se han dispuesto en serie unos pequeños jardines de distinto carácter pero diseñados con un estilo afín (figura 8.1). De los dos ejes visuales, el principal parte de la casa y está flanqueado por setos de flores y, a intervalos, por espaldares de tejo; forma escaleras donde lo exige la pendiente, pasa a través de cancelas con rejas de hierro y termina en una terraza. El segundo eje es un paseo de césped, delimitado por hayas de copa escuadrada; dirige la vista hacia una cancela decorativa, situada en un extremo del parque, y su severidad geométrica se contrapone a la delicadeza y a la generosa abundancia de plantaciones del otro paseo.

Inglaterra fue la nación que por primera vez advirtió la necesidad de crear grandes parques al servicio de los habitantes de las ciudades, y Londres, ya hacia mediados de siglo, disponía de una extensión de jardines y parques públicos que se acercaba a las 600 hectáreas, oportunamente repartidas: el conjunto de St. James's Park, Green Park, Hyde Park y Kensington Gardens forma una cadena ininterrumpida de espacios verdes, con una longitud de más de cuatro kilómetros, situados en el centro de la ciudad

* Hidcore se realizó ya en el siglo xx: entre 1906 y 1915.

(figura 8.2); Regent's Park, Victoria Park y Battersea Park ocupan una posición periférica.

Cada uno de estos parques tiene algún rasgo propio, pero todos responden a una concepción común que refleja las preferencias del pueblo inglés, amante de la diversión y el recreo al aire libre en un marco de paisaje arcádico y de vida pastoral. Por tanto, su aspecto está destinado a recordar la visión de la naturaleza pura y simple. Hyde Park, el más típico, es como un gran territorio rural que, penetrando en la masa urbana, se alarga hasta el centro de la ciudad; pero se trata de una campiña idealizada, presentada con naturalidad, como en las composiciones de Brown.

Con 190 hectáreas de extensión, Regent's Park, ideado por el arquitecto John Nash (1812), tiene una fisonomía particular por-





8.1. *Hidcote: a la izquierda, vista del paseo principal; debajo, jardín de tipo holandés.*

8.2. *Londres, parques públicos: a la derecha, vista aérea de Hyde Park con el lago; debajo, vista aérea de St. James's Park, con Green Park a la derecha y Hyde Park al fondo.*



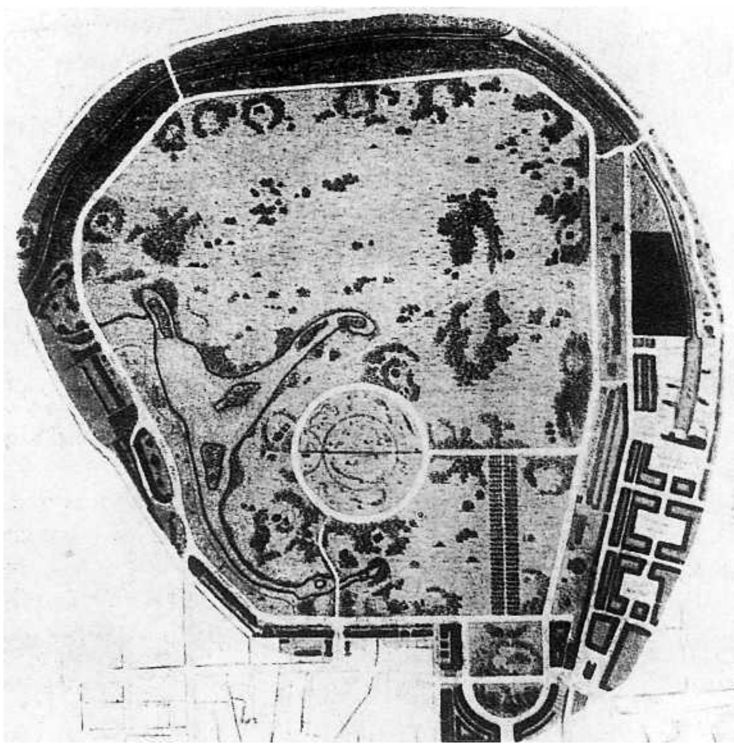


que está ligado a la creación de la arteria del mismo nombre que desde el centro de Londres se dirige hacia la zona norte de la ciudad, por entonces en la periferia. El parque -en cuya realización participó también Humphry Repton*- tiene extensas ondulaciones con grupos arbóreos y un gran motivo acuático: un lago de tres brazos (figuras 8.3 y 8.4). Está delimitado por un cinturón *de* árboles que rodea un espacioso paseo destinado a vehículos y caballerías. Más allá de este cinturón, Nash había proyectado un conjunto de unidades residenciales denominadas *terraces,* colocadas en largas hileras rectas y curvas, así como una doble fila de edificios situados en círculo en el centro del parque, con un paseo

* Nash y Repton colaboraron en la construcción de residencias campestres, pero en los parques urbanos, el ayudante de Nash fue el hijo de Repton, George.

en su perímetro. Este espacio circular no llegó a construirse y posteriormente se destinó a jardín botánico.

Con esta creación, aunque realizada de manera incompleta, Nash estableció un principio completamente nuevo de estructura y de estética urbana: el empleo de elementos construidos, libremente articulados en las márgenes y en el propio espacio interior del parque, dentro de una composición unitaria pero al mismo tiempo variada y rica en felices contrastes; es decir, una íntima



8.3. *Londres, Regent's Park: a la izquierda, planimetría general; debajo, vista aérea del conjunto.*



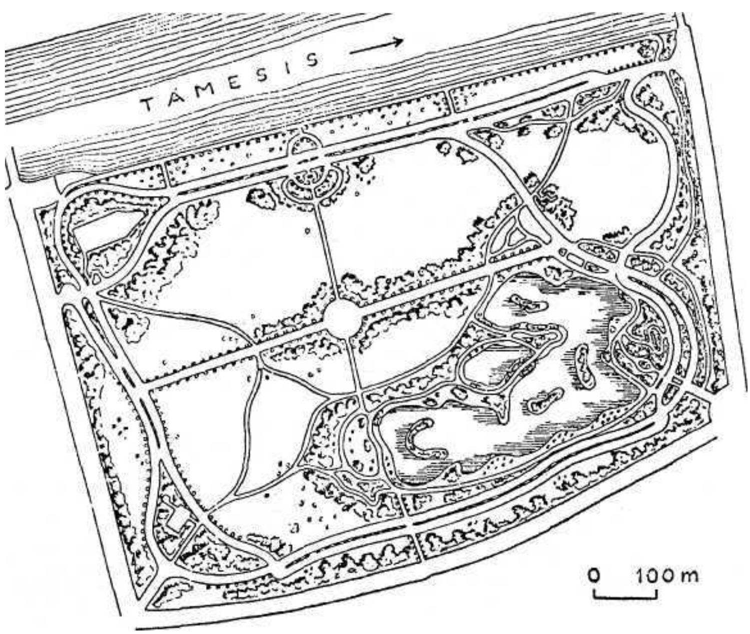
8.4. *Londres, Regent's Park, vista del lago.*



asociación entre arquitectura y naturaleza, entre los edificios y el jardín, que anticipa una de las tendencias de la urbanística contemporánea.

Battersea Park, con una extensión de 80 hectáreas, se abrió al público en una época más tardía: 1858. Se distingue por sus numerosas instalaciones deportivas (campos y pistas) y por la variedad de su trazado (figura 8.5). Incluye un jardín de plantas sub-

8.5. *Londres, Battersea Park, planta general.*





8.6. *Londres, Battersea Park, vista de la reconstrucción de un jardín inglés a la manera antigua.*

tropicales con sus correspondientes instalaciones de protección para la estación invernal, una reconstrucción de un jardín inglés a la manera antigua (figura 8.6), amplias ondulaciones de hierba circundadas por imponentes masas de bosque y un lago pintoresco, fuertemente articulado y en parte velado por grupos de árboles y por islas cubiertas de vegetación que multiplican las vistas y los reflejos.

Una forma particular de pequeño jardín urbano de esta época es la *square,* íntimamente ligada a los *places* y los *crescents,* expresiones típicas de la edificación residencial inglesa del siglo xix. Se trata de elementos de construcción coordinada, ajenos a toda pretensión monumental y compuestos de modestas casas modulares en hilera. Éstas delimitan unos espacios regulares de formas variadas: cuadrada o rectangular, poligonal, circular o elíptica.

La *square* -que es parte integrante de estos conjuntos- consiste en un pequeño jardín que ocupa la parte central y comprende una superficie de césped con uno o varios árboles de alto porte y, algunas veces, un pequeño estanque.* Inicialmente, estos jardines eran de propiedad privada y estaban protegidos con una verja con cancelas, puesto que el acceso estaba reservado a los habitantes de las casas circundantes; pero con el tiempo han llegado a ser de uso público.

Con frecuencia los *places* y los *crescents* están colocados como una sucesión de formas distintas, para constituir así un único organismo compuesto; y en este caso, las *squares* forman un sistema continuo de espacios verdes, variado y articulado.

La singularidad y el valor de estos conjuntos radican en el equilibrio de las relaciones entre los edificios y los espacios abiertos, en el aspecto casual de las combinaciones y en la íntima compenetración de los elementos construidos con los elementos pai-

* La *square* es en realidad el conjunto de viviendas que forman la plaza cuadrangular con jardín en medio; se le llama *circus* cuando es circular y *crescent* cuando los edificios ocupan sólo la mitad del perímetro y el jardín se abre al paisaje.

sajistas. Los mejores ejemplos están en Londres (Bloomsbury o Kensington), en Bath y en Edimburgo.

*Francia*

En Francia, la época del Segundo Imperio fue un periodo excepcionalmente favorable para el arte de los jardines. A ello contribuyó la influencia personal del Emperador que, desde su estancia en Inglaterra, había tomado conciencia de los grandes parques de Londres, el conjunto de jardines públicos urbanos más extenso que existía por entonces en una capital.

Nada más acceder al trono, Napoleón III mostró una visión amplia y previsora de las exigencias de una metrópolis moderna, al asociar a los planes de reorganización urbanística de París un grandioso programa de jardines, parques y paseos que, gradualmente realizados a continuación, contribuyeron a dotar a la capital francesa de una de sus características más hermosas.

Hasta la primera mitad del siglo xix, frente a las 600 hectáreas de parques públicos de Londres, París solamente podía ofrecer a sus habitantes el gran paseo de los Campos Elíseos y unos cuantos jardines de modesta extensión, aunque de notable valor artístico: los de las Tullerías, el Palais Royal, el palacio de Luxemburgo y el Jardín des Plantes. Una superficie global de apenas 88 hectáreas para una población de casi un millón de habitantes.

El programa del Emperador y del prefecto de París, Georges-Eugéne Haussmann, incluía un gran parque al oeste de la ciudad -el Bois de Boulogne, con una extensión de 870 hectáreas-, otro gran parque en el extremo opuesto -el Bois de Vincennes, con una superficie casi igual: 920 hectáreas- y otros parques menores en el interior del recinto urbano: el parque Monceau, las Buttes-Chaumont y el parque Montsouris. A estos debían añadirse paseos arbolados, numerosos jardines menores y *squares*.

Haussmann confió la dirección y la coordinación de este programa a Jean-Charles-Adolphe Alphand, ingeniero y paisajista; y la realización de un conjunto de obras tan imponente contribuyó a la formación de una escuela de arquitectos paisajistas, en la que se distinguieron Louis Varé, Pierre Barillet-Deschamps, Édouard André y los hermanos Bühler.

Estos artistas, aunque se alinearon con el estilo paisajista, supieron evitar todas las rarezas del jardín romántico y se atuvieron a criterios muy sencillos: composición unitaria del conjunto; búsqueda de efectos amplios; pureza de formas y de líneas en el trazado de los paseos y en el modelado del terreno; y adecuación y delicadeza en la elección y en la distribución de las plantaciones. Alphand, su maestro, se expresaba así: «un jardín no debe ser una copia exacta de la naturaleza, puesto que el jardín es una obra de arte»; y «hay tanto estudio de adaptación y de búsqueda de los

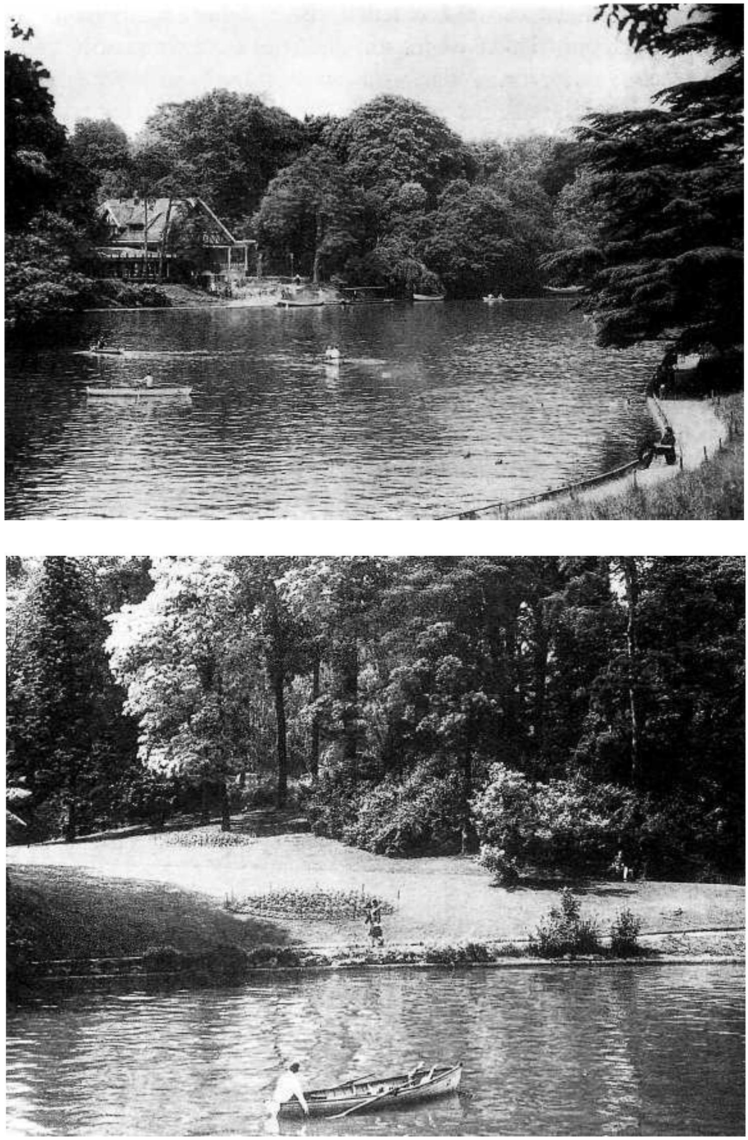
efectos obtenidos por medios artificiales en una composición pintoresca como en el caso de un trazado regular; y dado que el arte no se expresa siempre de la misma manera, la creación del hombre también debe quedar patente».

El principal mérito de estos paisajistas es haber reconducido el tema del jardín a sus verdaderos términos de composición estética, liberándolo así de prejuicios estilísticos y culturalistas; por ello pueden considerarse los continuadores inmediatos de la obra de Humphry Repton.

El programa napoleónico comenzó con la transformación del Bois de Boulogne, un vastísimo recinto que el estado había cedido



8.7. *París, Bois de Boulogne, planimetría general con el Sena y el tejido urbano.*



8.8. *París, Bois de Boulogne, vistas del lago inferior con una de las islas.*

en propiedad al Ayuntamiento de París. La tarea era ardua, debido a que el terreno -predominantemente plano y cortado por caminos rectilíneos- ofrecía escasos recursos, y el suelo resultaba pésimo para la vegetación. Pero de toda esta desolación surgió el parque más hermoso que se creó en Europa en aquella época (figura 8.7).

El proyecto se concibió de la siguiente manera: primero se escogió el punto más alto del bosque, se excavó a sus pies un lago y se utilizaron las tierras extraídas para aumentar la altura de la colina; luego se creó, más abajo, un segundo lago, mayor, con islas e inmerso en la espesura del bosque; después, desde el punto

más alto se hicieron irradiar cinco vistas panorámicas hacia los lugares más pintorescos de los alrededores; a continuación, desde el extremo del primer lago se hizo brotar un arroyo que, siguiendo la pendiente del bosque y formando una gran cascada, iba a perderse en el Sena; además, se conservaron algunos caminos rectilíneos existentes y se eliminaron otros con plantaciones; y finalmente, se abrieron grandes paseos que, rodeando los límites del bosque, enlazaban con las circulaciones menores y con los senderos interiores.

Las otras partes del bosque debían formar un inmenso parque separado por anchos paseos con amplias curvas; la estéril planicie de Longchamp debía transformarse en un vasto y ameno hipódromo; algunos puntos apropiados se destinarían a lugares de estancia con adornos particulares; y finalmente, un sistema de riachuelos debía ramificarse por toda la extensión del parque.

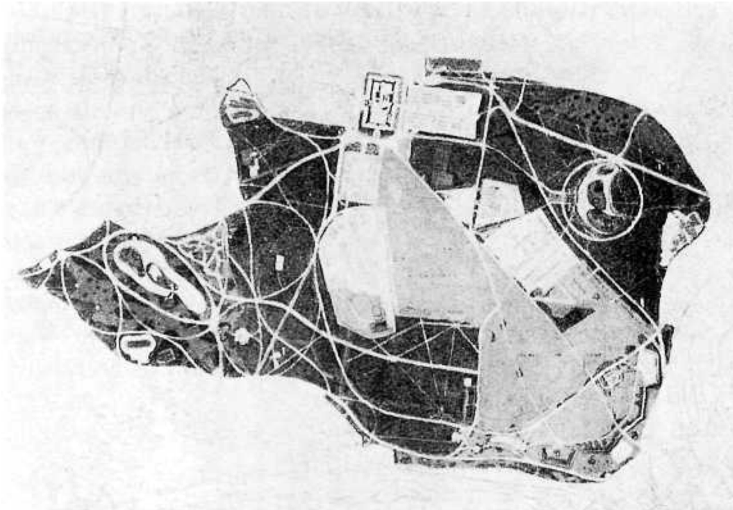
Ésta fue la concepción general que se realizó durante las obras que se desarrollaron desde 1852 a 1860. La dirección fue asumida inicialmente por el arquitecto Louis Varé, que diseñó el Gran Lago, de 19 hectáreas de superficie incluidas las islas (figura 8.8), y el Pequeño Lago, situado aguas arriba. Pero Varé, aun siendo un artista refinado y diestro en las soluciones de detalle, no demostró estar a la altura del encargo y fue sustituido por Pierre Barillet-Deschamps, que llevó a término las obras bajo el control directo de Alphand.

La obra consiguió una aclamación unánime y con ello Barillet-Deschamps se consolidó como el auténtico iniciador de una escuela. Por esta razón se le confió la transformación de otro gran recinto: el Bois de Vincennes (figura 8.9), cincuenta hectáreas más extenso que el de Boulogne y situado, con respecto a éste, en la parte opuesta de la ciudad. Tampoco en este caso la tarea resultaba fácil: con unos recursos financieros limitados se pretendía crear un parque que tuviese funciones y características distintas a las del Bois de Boulogne, ya que estaba completamente rodeado por aglomeraciones superpobladas y su destino consistía en acoger a grandes masas de ciudadanos.*

Barillet estableció una red de amplios paseos que desembocaban en un nudo situado en la parte norte, cerca del centro de la ciudad, creando así la entrada al parque en el punto idóneo. Dispuso también extensas láminas de agua y un sistema de riachuelos, alimentándolo todo con potentes máquinas hidráulicas para elevar las aguas del río Marne, que corría por las cercanías, pero a un nivel inferior. Extensas superficies se convirtieron en bosques y se crearon atracciones particulares, entre ellas un hipódromo que pronto se hizo célebre, y un escenario rural con una granja colocada en una planicie elevada. Y de este modo, una vasta llanura salpicada de zarzas y de rústicos arbustos espinosos quedó convertida, en menos de un año, en un parque bien equipado, de

* El Bois de Boulogne se situó al oeste, junto a los barrios burgueses próximos a los Campos Elíseos; el Bois de Vincennes, en cambio, se ubicó al sureste, cerca de los barrios de obreros y de desplazados por las reformas de Haussmann.

8.9. *París, Bois de Vincennes: a la derecha, planimetría general; debajo, vista del lago Daumesnil.*





líneas sobrias, recorrido por paseos sombreados, rico en superficies de césped y animado por cursos de agua.

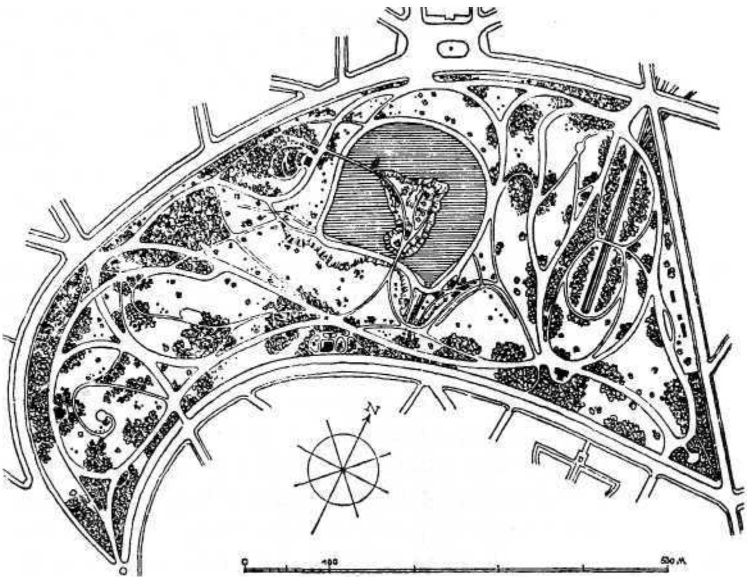
En 1860 se remodeló en gran parte el parque Monceau, conservando de él algunos escenarios originales diseñados por Carmontelle, entre ellos la Naumaquia y la Pirámide.

La obra más valiosa de Barillet-Deschamps es el parque de las Buttes-Chaumont. Se trataba de un terreno de 25 hectáreas, estéril y accidentado, carente de vegetación, desde hacía tiempo dedicado a vertedero, y que en sólo tres años de obras (de 1864 a 1867) se transformó en un parque de un pintoresquismo incomparable.[1] Una prominencia rocosa fue lo que Barillet-Deschamps

t En el lugar había también un patíbulo y una antigua cantera de yeso, cuyos cortes se aprovecharon para componer la escena central

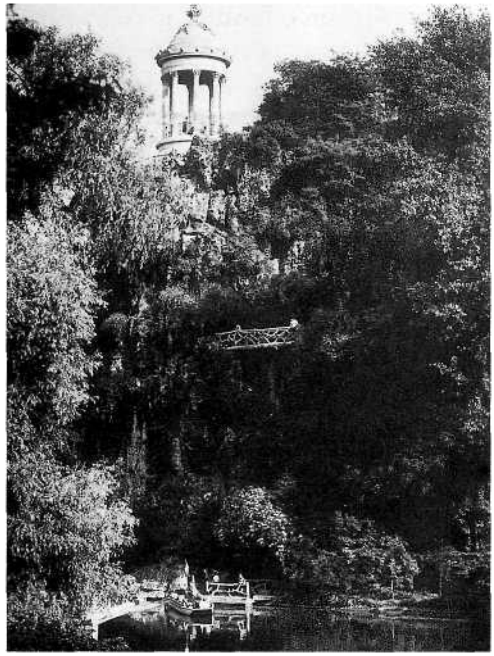
tomó como punto focal de la composición (figura 8.10). Utilizó unas grutas con estalactitas que había allí, creando con ellas una cascada que alimenta un estanque. La colina, con sus rocas naturales cortadas a pico, se eleva sobre el lago como una isla hasta alcanzar los cincuenta metros por encima del nivel del agua, y en el punto más alto se levanta un encantador templo mirador de forma circular, inspirado en el de la Sibila de Tívoli (figura 8.11).

Finalmente, en 1870 se llevó a cabo el parque Montsouris, al sur de la aglomeración urbana parisiense, con características similares a las de Buttes-Chaumont. Aunque no carece de pintoresquismo y de variedad de escenarios, este parque no presenta un aspecto unitario. El terreno, menos extenso (16 hectáreas),





8.10. *París, parque de las Buttes-Chaumont: arriba, planta general; a la izquierda, vista aérea del conjunto.*

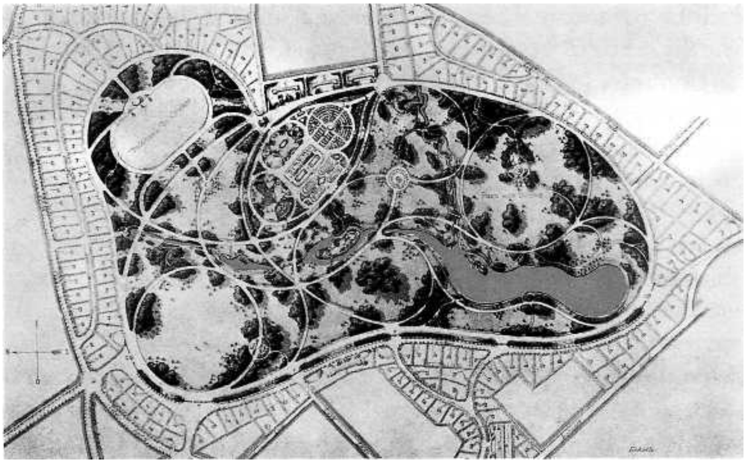


8.11. *París, parque de las Buttes-Chaumont, vista del templete mirador de la isla*

está atravesado por una línea ferroviaria que, pasando por una profunda trinchera, lo divide en dos partes casi iguales. Por esta circunstancia, más que un parque lo que hay son dos jardines unidos por pasarelas.

Barillet-Deschamps imprimió a todas estas obras una manera de hacer propia que deriva de una clara visión compositiva, nunca fragmentaria, sino siempre regulada por los efectos de un pintoresquismo bien controlado. Este artista siempre intentó presentar la naturaleza no tanto como algo idealizado, sino más bien como una expresión de la creación humana, adoptando para ello medios bastante sencillos: el modelado amplio del terreno para conferir al paisaje sus líneas dominantes; la vegetación distribuida en armonía con los movimientos del terreno; los paseos amplios y poco numerosos, proporcionados a la extensión del parque y trazados siguiendo las exigencias de las vistas y el movimiento.

En las obras del Bois de Vincennes y de las Buttes-Chaumont, Barillet-Deschamps tuvo como eficaz colaborador al arquitecto Édouard André. Este artista, refinando las mejores experiencias de Varé y Barillet-Deschamps, se afianzó como principal representante de esta escuela no sólo en Francia. A André puede considerársele el mejor arquitecto paisajista de la segunda mitad del siglo xix en Europa. A él se debe la creación, tras un concurso internacional celebrado en 1867, del primer parque modernamente equipado para el uso masivo al servicio de una gran ciudad: el Sefton Park de Liverpool.



8.iz. *Liverpool, Sefton Park, planimetría general.*

El Sefton Park se extiende sobre 156 hectáreas y está rodeado en todo su perímetro por parcelas individuales con casas aisladas (figura 8.12). Incluye instalaciones deportivas, un jardín botánico y diversas atracciones. El terreno, ligeramente ondulado, alberga en su parte más baja un motivo acuático que atraviesa todo el parque y alimenta un gran lago de más de 500 metros de longitud. Una segunda hondonada, más accidentada, está recorrida por otro curso de agua y da lugar a una sucesión de escenarios pintorescos con cascadas, rocas, pequeñas grutas y puentecillos, que en conjunto constituyen el principal atractivo del parque. En estas obras se emplearon las bellas rocas rojizas del lugar, extraídas en las excavaciones para la formación del lago. Las calzadas para vehículos tienen un desarrollo de más de diez kilómetros; su trazado presenta amplios círculos y elipses tangentes entre sí, un rasgo característico del gusto de la época. Este sistema para el trazado de las calzadas puede criticarse por un exceso de monotonía; a este respecto, Georges Gromort afirma en su libro *L'art des jardins* (1934):

> Si los 'parterres' a la francesa pueden llegar a cansarnos por una simetría exagerada, resulta igualmente cierto que no pueden observarse dos o tres actuaciones de la segunda mitad del siglo xix sin quedar obsesionado por la repetición de las mismas irregularidades regulares. Esta sucesión de elipses y de círculos tangentes, por el interior o por el exterior, con o sin puntos de inflexión, cansa por su artificialidad bastante más que las líneas geométricas de una composición simétrica ordenada con sencillez. ¿A quién se quiere hacer creer que la naturaleza sea realmente tan experta en el 'diseño gráfico'?

Incluso aceptando la validez de estas observaciones, hay que resaltar, no obstante, que tales efectos de estilo, sin duda delibe-

rados, se atenúan o casi desaparecen cuando se realizan en grandes dimensiones, como en el caso de Sefton Park.

Con respecto a Barillet-Deschamps, la manera de hacer de André parece aún más sobria: los efectos de relieve se basan principalmente en extensas agrupaciones de plantaciones que se desarrollan con vistas profundas sobre amplias superficies de césped; predominan las hondonadas y se crean precisamente donde el terreno carece de movimiento; los paseos se ensanchan hasta transformarse en amplias vías para la circulación de vehículos; las construcciones quedan reducidas al mínimo y responden a una función de utilidad y de ornamento.

André, aun permaneciendo fiel a la fórmula paisajista, superó cualquier residuo de prejuicios estilísticos. Efectivamente, así se expresa en su acreditado tratado sobre la composición de parques y jardines:*

> El género que actualmente tiende a sustituir en Francia al estilo clásico de Le Nótre y al estilo romántico de Laborde no pertenece ni al uno ni al otro. Este género tiene una fisonomía propia, bien definida, que se distingue claramente de esa manera de hacer que estaba en boga en la primera mitad de este siglo.
>
> De la unión íntima del arte y de la naturaleza, de la arquitectura y del paisaje, nacerán las mejores composiciones de jardines que se nos solicitarán en este momento. Tratar los alrededores de los palacios, de los castillos y de los monumentos situados en extensos parques, de acuerdo con las leyes de la arquitectura y de la geometría, para pasar luego gradualmente a las partes alejadas, donde la naturaleza espontánea recupera sus derechos: ésta es la tarea de los paisajistas en el futuro.

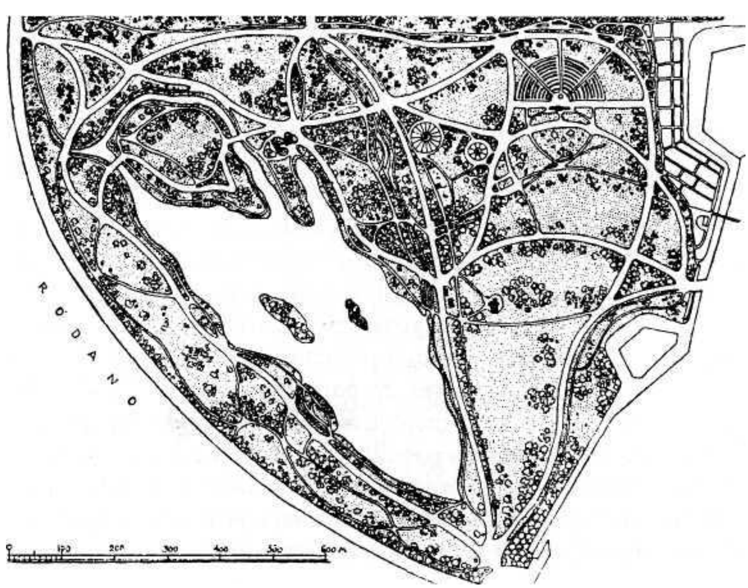
Siguiendo el ejemplo de París, también ciudades de otras provincias francesas quisieron hacer sus parques, algunas veces tan grandes como los de la capital. Entre ellos destaca el parque de la Téte-d'Or en Lyón, diseñado por los hermanos Denis y Eugéne Bühler en 1856, sobre una extensión de 120 hectáreas y utilizando para ello un terreno cenagoso situado en las riberas del Ródano (figura 8.13). Un gran lago, con una superficie de 16 hectáreas y alimentado por las aguas del río, constituye el elemento dominante de este parque, que presenta un conjunto unitario y unos escenarios encantadores, en particular a lo largo de las orillas del lago. En su recinto incluye distintas atracciones para el entretenimiento: pintorescos pabellones para detenerse y descansar, un jardín botánico, viveros con flores y vastas extensiones de prados donde el ganado vive en libertad, con una vaquería modelo y cabanas para refugio de animales terrestres y acuáticos.

* Se trata del *Traite general de la composition des PARCS et JARDINS,* 1879.

Los hermanos Bühler crearon otros jardines importantes y han de colocarse a la altura de André, en un lugar destacado entre los paisajistas de la segunda mitad del siglo. Aunque están influidos por la manera de hacer de Barillet-Deschamps, imprimen a sus obras un carácter vigoroso, con grandiosos efectos de conjunto basados esencialmente en el empleo de grandes relieves arbóreos. Uno de sus méritos particulares es el de haber dedicado mucha atención al diseño y a las proporciones de los paseos, trazados con armoniosas curvas. Evitaron la manía de las formas circulares y ovaladas tangentes entre sí, considerando los paseos, además de cauces para el movimiento, sobre todo como elementos bellos en sí mismos.

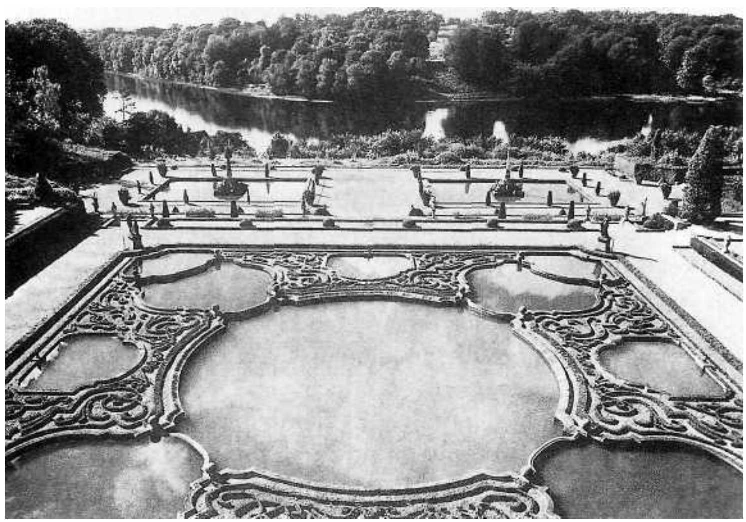
Con André y los Bühler, el jardín paisajista, sin repudiar del todo el estilo pintoresco, se libera de las elaboraciones disparatadas, y a menudo inútiles, usadas en el periodo precedente y adopta un orden inspirado en criterios de eficacia y de lógica, incluso en la espontaneidad y en la libertad de las formas naturales.

Hacia finales de siglo se asiste en Francia a un completo renacimiento del jardín clásico. Lo inicia Jules Vacherot con una manera de hacer totalmente personal que supone el empleo de plantaciones dispuestas libremente en compartimentos geométricos regulares, y la yuxtaposición directa de elementos del jardín arquitectónico con las formas paisajistas. Reaparecen luego los elementos del jardín de Le Nótre, con una rica decoración de superficie y con formas renacentistas. Se empieza a admitir que cerca de los edificios convienen más al jardín los rasgos regulares, mientras que lejos de ellos el parque puede disolverse gradualmente en formas libres y naturales. De ello deriva un tipo de jardín mixto, inspirado en principios de pura visión estética. No es




8.13. *Lyón, parque de la Téte-d'Or, planimetría general*





8.14. *Blenheim, vistas de los parterres de diseño clásico reconstruidos por Achule Duchéne a los lados del palacio.*

ajeno a este movimiento el estudio de las obras del pasado, exigido por las frecuentes restauraciones y reconstrucciones de jardines históricos.

Con los arquitectos Duchéne (Henri y Achule, padre e hijo), reviven en todo su esplendor las formas del jardín francés del siglo XVII. Estos artistas restauraron los jardines de Vaux-le-Vicomte y de Champs. Ya en 1908, el hijo, Achule, reconstruyó de manera personal, pero con una perfecta interpretación estilística, los parterres del parque de Blenheim, situados en las proximidades del palacio y que habían sido eliminados por 'Capability' Brown (figura 8.14).

Con todo, los Duchéne no fueron unos restauradores imitativos, sino más bien unos hábiles recuperadores de formas estilísticas del pasado. Su arte se apoya en una refinada sensibilidad y en una técnica impecable, y su mérito es haber propuesto de nuevo, en términos válidos y modernos, el gusto del jardín clásico.

Sin embargo, estos artistas no repudian el estilo paisajista, sino que exigen algunas condiciones para aplicarlo: disponibilidad de espacios muy extensos y una inspiración genuinamente natural. Achule Duchéne muestra una actitud severamente crítica con respecto a esa Agracia' que caracteriza a los jardines del Segundo Imperio. Es contrario a las líneas curvas que rozan los edificios, a las vistas acentuadas por *corbeilles* (cestos de flores) escalonados a los lados y a las ondulaciones de césped salpicadas de grupos de árboles de especies demasiado distintas; y es contrario a las láminas de agua decoradas con rocas. Sostiene que solamente la sencillez puede conferir al parque grandiosidad y naturalidad; y éstos son sus principios:

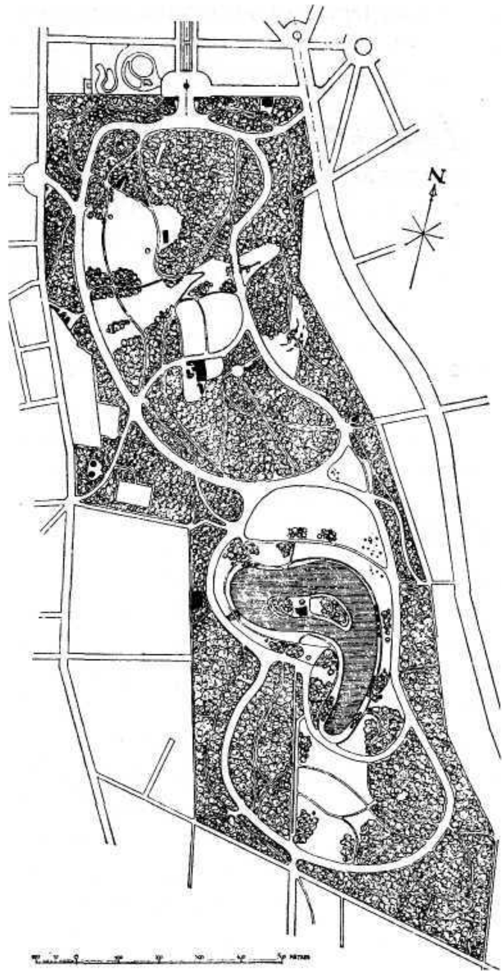
> Establecer un parterre al principio, delante de la casa; disponer los paseos anchos con grandes curvas y en número limitado, cada uno justificado por una función propia; adaptar el jardín a su uso. [...] Para que un parque parezca natural y grandioso, la composición ha de ser sencilla y debe estar en armonía con el campo que lo rodea. Si el paisaje circundante tiene prados, es necesario enlazar el parque con ellos mediante superficies de hierba situadas en los límites; si, en cambio, predominan los terrenos cultivados con fondos boscosos, convendrá disponer con habilidad unas plantaciones de altura limitada, de modo que éstas se fundan con el arbolado del campo y de los bosques, ocultando los terrenos de cultivo más cercanos, que pueden producir una separación brutal entre el parque y el paisaje. [...] Como norma, el parque ha de considerarse como un primer plano del paisaje.

Con estos criterios compositivos Achule Duchéne creó numerosos parques paisajistas.

### *Bélgica*

Si queremos completar el repaso del arte del jardín en Francia no podemos pasar por alto sus creaciones en Bélgica, nación que puede considerarse, al menos en este campo, como una provincia del país galo.

En efecto, en la segunda mitad del siglo la capital, Bruselas, fue dotada de un conjunto de parques y de imponentes trazados urbanísticos con vegetación que se inspiran en las realizaciones francesas coetáneas.



8.15. *Bruselas, Bois de La Cambre, planta.*

La obra de mayor importancia es la transformación en parque del Bois de La Cambre, que muestra analogías en su implantación y en su estilo con el Bois de Boulogne de París (figura 8.15). Sin embargo, en este caso las condiciones eran más favorables, ya que el terreno se presentaba variado y movido, con situaciones interesantes, y en su mayor parte cubierto por una rica vegetación arbórea, constituida en gran medida por robles y hayas.

Esta obra, debida al arquitecto Keilig, no carece de originalidad en relación con las particularidades del emplazamiento. El plano del conjunto -que ocupa una superficie de 125 hectáreas- incluye dos sistemas de paseos en anillo tangentes entre sí y casi con el mismo desarrollo. Cada uno de los dos paseos posee una atracción particular: el más alejado de la ciudad, un estanque con una isla; y el otro, un barranco muy profundo, salvado por el paseo principal a una altura de cerca de cincuenta metros, lo que da lugar a un escenario de marcado pintoresquismo.

Otra realización importante de la capital belga es el conjunto de la avenida de Tervuren, que en su concepción anuncia el modelo de la vía-parque contemporánea. Se trata de una serie de grandiosos paseos arbolados que forman un único sistema, creado para unir el Museo del Congo con la capital. Siguiendo un trazado ondulado, el paseo, de 5 5 metros de ancho, enlaza bosques, jardines, lagos, instalaciones deportivas y de recreo, ofreciendo una variación continua de perspectivas y de vistas panorámicas.

### *Italia*

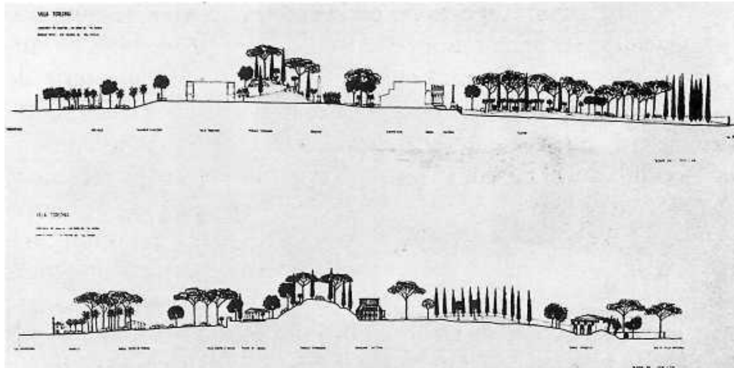
En las primeras décadas del siglo xix, tras un periodo de aceptación pasiva de la oleada paisajista, el arte del jardín manifiesta en Italia síntomas de un nuevo despertar, con algunas realizaciones no muy llamativas, pero bastante significativas, que indican una vitalidad creativa aún no agotada. Y ese despertar se caracteriza por el intento de absorber el movimiento paisajista en la tradición clásica, con la creación de un tipo de jardín de gusto romántico neoclásico de genuino sabor autóctono.

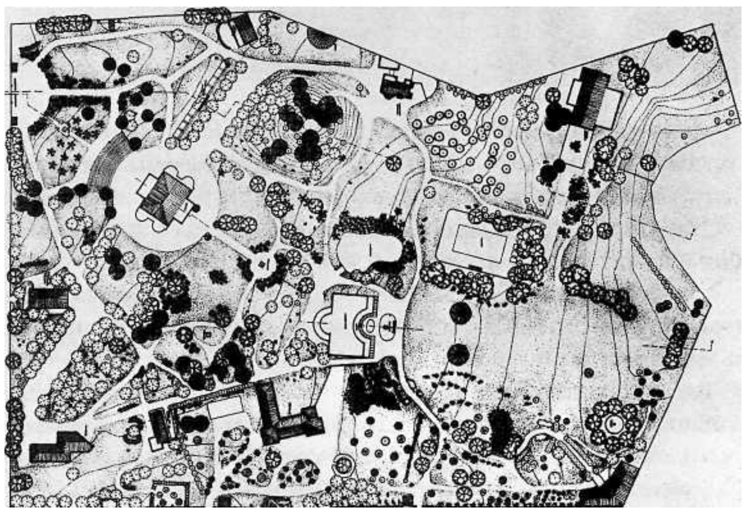
Son ejemplos de ello: la villa Real de Monza, comenzada por Piermarini y luego terminada por Villoresi, a quien se debe la forma definitiva; la organización del Pincio por parte de Giuseppe Valadier, y la villa Torlonia en la vía Nomentana, ambas en Roma; y la villa Floridiana, de Niccolini, en Ñapóles.

Estas obras indican la intención de conferir al jardín una estructura estable y ordenada en el ámbito de la fórmula paisajista, pero sin caer demasiado en lo pintoresco de carácter sentimental. No faltan en ellas las construcciones típicas de la época, como templetes, ruinas, pabellones y obeliscos; pero también tienen cabida los elementos tradicionales del jardín italiano: escalinatas, teatros al aire libre y glorietas regulares con estanques.

El más completo y más típico de estos jardines es el de la villa Torlonia en la vía Nomentana, en Roma, cuyo diseño se atribuye a Giuseppe Iappelli. Tiene una extensión de unas 18 hectáreas, con un terreno modelado en suaves pendientes, pequeñas colinas y amplias hondonadas (figura 8.16).

El edificio principal, situado cerca de la entrada, se levanta en una glorieta circular, a la que se accede por una amplia escalinata rectilínea; sus alrededores están ordenados con regularidad geométrica, subrayada por la presencia de dos obeliscos situados a lo largo del eje de la villa. A la izquierda se suceden varios escenarios de carácter romántico con templetes, ruinas, una pequeña colina funeraria coronada de pinos y cipreses, e incluso un pabellón *(caffe-haus)* flanqueado por un laguito; y más adelante, un pequeño teatro al aire libre recostado en la ladera. A la derecha de la villa hay pequeños trazados secundarios y varias construcciones, entre ellas un castillo.





8.16. *Roma, Villa Torlonia: a la derecha, secciones generales; debajo, planta del conjunto.*

Las plantaciones están distribuidas con buen juicio y presentan una gran variedad. Las masas principales se componen de especies de hoja perenne de la flora mediterránea (pinos, encinas, cipreses y cedros) con predominio de los pinos, lo que dota al jardín de un aspecto unitario. Los árboles de hoja ancha, -principalmente plátanos, olmos y tilos- se colocan aislados o en pequeños grupos. Un bosquecillo de castaños anima el escenario de un invernadero de aire morisco. No faltan los árboles frutales, como nogales, manzanos, albaricoqueros y nísperos. Entre las especies exóticas aparecen las palmeras, que delimitan la glorieta de entrada y uno de los paseos que conduce a la villa, los kakis y los bambúes, que adornan las orillas del pequeño lago.

Características similares -aunque con menor riqueza de escenarios y construcciones- presenta la villa Floridiana de Ñapóles, diseñada por Niccolini (1817-1819) e implantada en una espléndida posición panorámica sobre un espolón del monte Vómero. Tiene templetes, falsas ruinas, escalinatas con miradores y un pequeño teatro de vegetación.



8.17. *Palermo, Villa Tasca, detalle del lago.*

Este despertar italiano -que había comenzado con obras tan fecundas- no tuvo, sin embargo, continuación alguna porque no se dieron las condiciones para un desarrollo efectivo. De hecho, en Italia el arte de la jardinería decayó en esta época como en ningún otro periodo de su historia.

Numerosos jardines ya existentes sufrieron transformaciones más o menos profundas, con resultados casi siempre destructivos, a excepción de algún caso, como el de la villa Tasca de Palermo, un jardín construido en el siglo xvm que, modificado con un toque afortunado, adoptó un aspecto fabuloso, con magníficas plantaciones tropicales de ficus, araucarias y palmeras que se reflejan en un lago encantador (figura 8.17).

Cierta actividad se manifestó asimismo en el campo de los jardines públicos. Se dotó de una ordenación definitiva al parque de las Cascine en Florencia (figura 8.18) y a la villa Real de la Ri-



8.18. *Florencia, parque de las Cascine, vista del paseo a lo largo del Amo.*

8.19. *Turtn, parque de Valentino, vista del jardín junto al Po.*



viera di Chiaia en Ñapóles, y se llevaron a cabo realizaciones de cierta importancia: el parque de Valentino, creado en Turín en 1860, obra notable de Barillet-Deschamps (figura 8.19); y el parque del Castello en Milán, con una extensión de 47 hectáreas, diseñado por el arquitecto Alemagna.

## *Norteamérica*

En los Estados Unidos de América, el arte de los jardines tiene su comienzo hacia mediados del siglo xix y muestra ciertos rasgos que lo distinguen del de Europa occidental. En este país pronto se tuvo una visión completa del problema de las zonas verdes de uso colectivo en términos urbanísticos, sociológicos y estéticos, y las ciudades norteamericanas fueron las primeras en poner en marcha sistemas integrales de parques públicos enlazados entres sí mediante arterias de vegetación creadas al efecto.

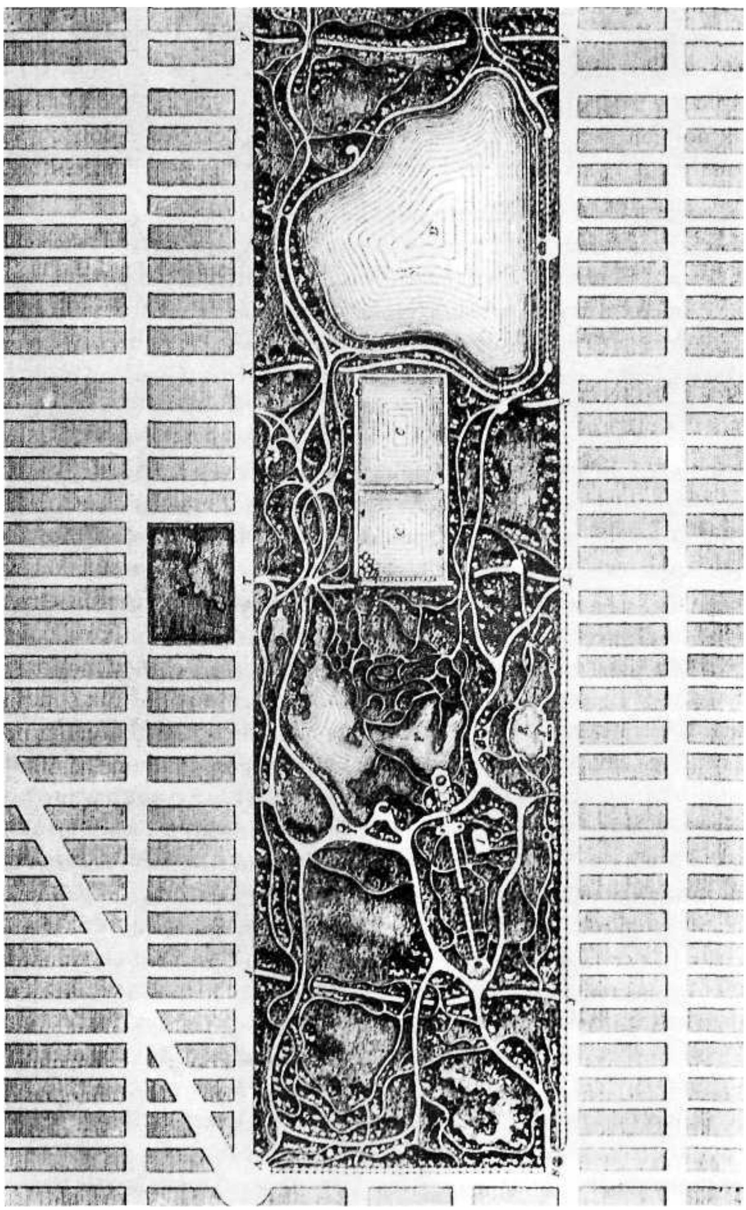
El impulsor de este movimiento fue un artista de excepción: el paisajista Frederick Law Olmsted (1822-1903), considerado como el Alphand norteamericano.* Su nombre está ligado a numerosas obras realizadas en las principales ciudades de Norteamérica: el Central Park de Nueva York, el Prospect Park de Brooklyn, el Fairmount Park de Filadelfia, el South Park de Chicago, los jardines del Capitolio de Washington, el sistema de parques de Boston y el parque de Mont-Royal en Montreal.

Olmsted parte de una concepción ajena a los prejuicios de escuelas o de tendencias: «Los dos sistemas» -escribe- «(el estilo clásico y el estilo paisajista) no deben oponerse uno a otro. La cuestión no está en saber cuál ha de preferirse o cuál representa la última moda, sino cuál de ellos puede, según los casos, conferir la máxima plenitud a la vida. Y esto lo sugieren las circunstancias y las condiciones.»

* Olmsted, agrónomo de formación, fue el primero en usar el término 'arquitecto paisajista' para referirse a su profesión.

La principal obra de Olmsted es el Central Park de Nueva York, comenzado en 1858.

El terreno, con una extensión de 300 hectáreas, tiene forma de rectángulo alargado y está situado en el centro de la ciudad, en la península de Manhattan, todo él delimitado por zonas edificadas (figura 8.2.0). En su estado natural, presentaba cierto relieve y estaba salpicado de afloramientos de rocas graníticas. El proyecto ideado por Olmsted pretendía crear un efecto de contraste con la ciudad, y por ello los elementos rocosos se dejaron visibles y se



8.zo. *Nueva York, Central Park, planta parcial.*

8.21. *Nueva York, Central Park, panorama desde el aire.*

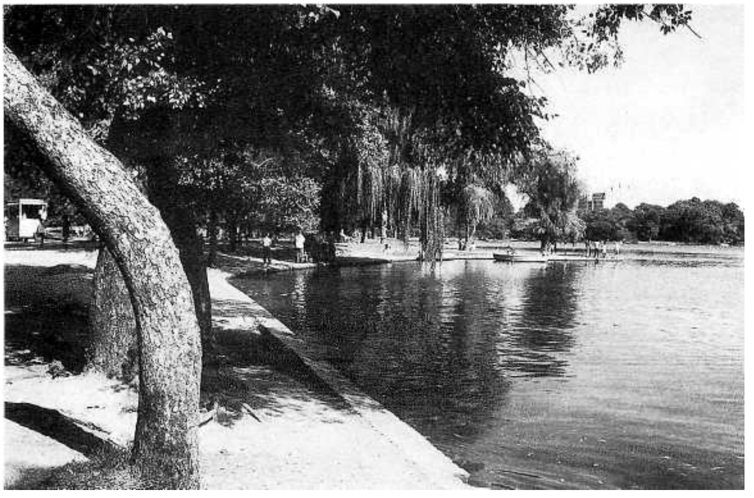


realzó su aspecto de desnudez agreste; la vegetación se distribuyó con aparente desorden para obtener efectos de naturalidad espontánea: por un lado, grandes espacios abiertos con césped y algún que otro árbol; por otro, tupidas plantaciones repletas de matorrales. En las hondonadas se dispusieron los motivos acuáticos, entre ellos un vasto lago situado en uno de los extremos del parque; y en las proximidades de éste deberían haberse colocado dos grandes estanques rectangulares destinados a las reservas hídricas de la ciudad (figura 8.21).

Los paseos y las calzadas interiores del parque -salvo uno, el Malí- tienen un trazado sinuoso y constituyen dos sistemas independientes enlazados entre sí, pero sin interferencias recíprocas: un sistema de vías para vehículos y un sistema de paseos y senderos exclusivamente peatonales.* Con el fin de evitar que el parque pudiese representar un obstáculo para las comunicaciones entre ambos lados de la ciudad, Olmsted creó cuatro arterias de tráfico que lo atraviesan por calzadas completamente independientes de los paseos interiores.

En esta vasta extensión de terreno se colocaron y distribuyeron numerosas instalaciones de carácter cultural y recreativo: un pabellón de música, otro para exposiciones artísticas, invernaderos, una torre con observatorio cerca del gran lago, explanadas para juegos infantiles, y praderas para la práctica de deportes.

* En realidad, originalmente los sistemas viarios eran tres: vehículos, caballerías y viandantes.





8.22. *Brooklyn, Prospect Park, vistas del lago.*

Por lo completo de su concepción en cuanto a instalaciones, atracciones y trazado de los paseos, Central Park debe considerarse el primero y más logrado ejemplo de parque moderno al servicio de una gran ciudad.

El Prospect Park de Brooklyn, construido sobre un terreno más accidentado y con abundantes barrancos, recuerda en ciertos aspectos el Central Park: paseos sinuosos, extensas praderas salpicadas de árboles y una gran lámina de agua para deportes náuticos (figura 8.22).

En el parque de Mont-Royal de Montreal, situado en una colina boscosa, Olmsted, con objeto de conservar en lo posible el lugar y la vegetación, se limitó a crear unos cuantos paseos y una terraza mirador que disfruta de una amplia vista panorámica sobre la ciudad.

Capítulo IX

# El jardín japonés

*Características generales*

El profundo amor por la naturaleza constituye un rasgo propio del pueblo japonés; fruto de una educación antigua y tradicional que tiene su origen en la filosofía panteísta y en su religión budista, ese amor se refleja en todas las manifestaciones artísticas de Japón: desde la poesía hasta la pintura, y de una manera particular en el arte de los jardines.

Estrechamente ligado a la arquitectura de la casa, a las exigencias de la vida que en ella se desarrolla y al gusto de sus habitantes, el jardín japonés representa una forma artística pura, evolucionada y -en ciertos aspectos- compleja, ya que está regulada por convenciones precisas.

Los japoneses muestran una marcada preferencia por la contemplación, que gustan de disfrutar estando en su propia casa, a cubierto, sentados en un cuarto abierto hacia el jardín. En esta propensión tiene su origen el uso del *kakemono,* una tabla con imágenes de paisajes pintados que está colgada en un nicho de la pared *(tokonoma),* donde se coloca también un jarrón con flores.

Para los japoneses, el jardín es la expresión viva y simbólica del amor que su propia raza profesa a la naturaleza, además de ser un elemento íntimo de la vida de cada día. El arte del jardín lo practica todo el mundo y es tan popular que cualquier japonés sabe hacer un jardín. Incluso en las familias más pobres, cuando se dispone de un minúsculo terreno, éste se organiza como un jardín; y si se carece de él, habilitan un *kakoniwa:* una especie de caja rellena de tierra en la que se plantan arbustos y flores.

La casa tradicional, construida casi enteramente de madera, está rodeada por amplias galerías; su disposición, su forma y sus ritmos tienden a armonizarse con el jardín, de modo que éste forme parte integrante de ella. La intimidad de esta relación se expresa literalmente-con el término japonés *ka-tei,* que quiere decir precisamente 'casa y jardín'.

La costumbre de sentarse en casa y disfrutar en esa situación de la visión del jardín ha contribuido a caracterizar el jardín japonés, equiparándolo a una pintura de paisaje. El jardín no tiene nada de utilitario y responde a la exigencia de un goce de índole puramente sentimental; con excepción de los grandes parques públicos, el jardín está destinado esencialmente a constituir la visión paisajista de la casa.

El jardín extrae su fisonomía general del entorno físico del país. Japón comprende un grupo de islas montañosas, unas pequeñas y otras grandes, bañadas por un mar de color intenso; por doquier el paisaje es pintoresco, rico en playas, montañas, lagos, ríos y arroyos; a veces le falta la grandiosidad y la espectacularidad tan frecuentes en los paisajes europeos, pero siempre resulta variado, y lleno de gracia y delicadeza.

Un elemento del jardín tan importante como las plantas lo constituyen las piedras y las rocas. Se buscan en las montañas, a lo largo de las costas y, con preferencia, en algunas regiones desde las cuales se pueden transportar fácilmente por vía fluvial. Los japoneses adoran las piedras y consideran cada una de ellas como el símbolo de la gran naturaleza; a veces las prefieren a los árboles, como en los jardines antiguos de la era Muromaki (1336-1573)-

El tercer elemento del jardín es el agua, empleada en cualquiera de sus formas naturales: lago, arroyo, cascada, etcétera. Los japoneses llaman a veces a sus jardines *rinsen* -que quiere decir 'árbol y agua'- o simplemente *san-sui* (montaña y agua), y esto indica que para ellos la presencia del agua resulta indispensable, especialmente en relación con el clima del país, templado en invierno pero bastante cálido en verano.

Una característica esencial del jardín japonés es su tendencia imitativa, que contribuye a equipararlo con una pintura de paisaje. El jardín pretende ser la representación de la gran naturaleza en un espacio limitado; y para obtener este efecto se practican cultivos y podas muy particulares, capaces de dejar enanos los árboles mediante las técnicas adecuadas.

Sin embargo, el jardín no es una representación absolutamente fiel de la naturaleza; se inspira en ella, pero con una finalidad que es más idealista que realista. Y por ello el jardín pretende ser, en su representación y en su significado más íntimo, el símbolo mismo de la gran naturaleza.

Algunas veces los japoneses se abandonan al género romántico, ya sea esforzándose por crear en los jardines paisajes irreales de pura belleza ideal, ya sea imitando paisajes chinos de notable celebridad; a menudo también reproducen paisajes sacados de descripciones literarias y de pinturas antiguas.

La observancia de ciertas reglas convencionales constituye otra particularidad del jardín japonés. Estas reglas resultan de difícil comprensión para los extranjeros y derivan de una antigua educación filosófica y religiosa, como es la del jardín para la ceremonia del té. Este tipo particular de jardín ha de provocar la sensación de vivir en el seno de la naturaleza. La ceremonia en sí misma es una especie de representación teatral que se desarrolla siguiendo un ritual preciso, con un escenario que incluye una habitación abierta a un jardín colocado y organizado al efecto. La

ceremonia y el ambiente que ésta crea son la expresión de una manera de vivir regulada por rígidas convenciones y por un gusto muy refinado.

Finalmente, el jardín ha de tener *sabi,* es decir, debe presentar un aspecto vetusto: rocas y troncos de árboles cubiertos de musgo; madera y piedra consumidas por el tiempo; hierro y cobre con su pátina verde. Este rasgo resulta especialmente apreciado para el jardín de la ceremonia del té, y se emplean todos los medios para suscitar una admiración similar a la que puede experimentarse ante la visión de un valioso objeto antiguo.

Se intenta que los materiales para linternas, piedras, estanques, rocas ornamentales y empedrados provengan preferentemente de monumentos antiguos; los entendidos han llevado esa predilección hasta el punto de extraer también plantas y rocas de lugares célebres por algún acontecimiento histórico.

A diferencia de nuestros grandes jardines de Occidente, el jardín japonés parece estar demasiado lleno de elementos. Los árboles y los arbustos son tupidos, generando así con sus copas sombrías una sensación difusa de melancolía, mientras que los jardines europeos son claros y soleados y se organizan en extensas vistas. Esta característica, por un lado, se relaciona con la predilección de los japoneses por las pinturas monocromas a tinta china y, por otro, indica el influjo de la filosofía budista zen, lo que supone calma y serenidad de la naturaleza y la propensión a la meditación ante su presencia.

## *Evolución histórica*

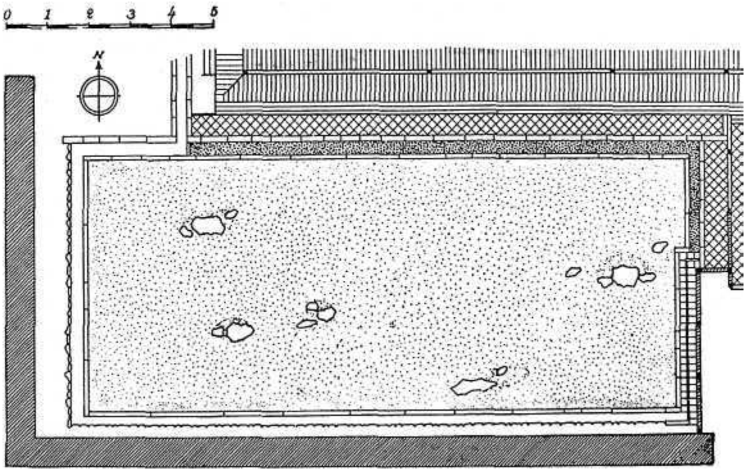
El arte de los jardines, al igual que la arquitectura y las demás artes, llegó a Japón a principios del siglo v d.C. con el advenimiento del budismo, procedente de China a través de Corea.

El tipo de jardín que se importó fue el paisajista, ya desarrollado en China durante los siglos anteriores, e inspirado en paisajes que simbolizaban un paraíso de perenne juventud y de placeres eternos. Este género se componía principalmente de un lago que representaba el mar, con una isla en medio que hacía referencia a la montaña sagrada, centro de todas las alegrías.

La época siguiente marcó el advenimiento del régimen feudal, con la clase guerrera de los samurais, detentadora del poder, y la introducción de la doctrina budista zen. Esta doctrina -favorecida especialmente por el *sbogún* Ashikaga,* llegado al poder en 1338- influyó de manera decisiva en la vida del pueblo, inspirándole el gusto por la sencillez, por la serenidad y por el refinamiento; también contribuyó al desarrollo de todas las artes y dio un fuerte impulso al arte del jardín.

La concepción de los jardines va en esta época estrechamente ligada al arte pictórico, y los grandes pintores del siglo xv, Sesshü

* *Sbogún* es el nombre que se da en ciertas épocas a [os máximos dirigentes, con excepción del emperador.






9.1. *Kioto, jardín del templo de Ryóan-ji: arriba, planta del conjunto; a la izquierda, vista de la galería.*

y Sóami, llegaron a ser célebres diseñadores de jardines; al último de ellos se debe el diseño del famoso jardín de Ryóan-ji, situado cerca de la ciudad de Kioto, antigua capital del país (figura 9.1).* Se trata de un espacio rectangular de unas dimensiones modestas (24X9 metros), anejo a una morada monástica; el terreno es llano, está cubierto de arena blanca y en él se han dispuesto quince piedras en cinco grupos. Carece de toda plantación arbórea y el elemento vegetal está representado solamente por el musgo, que cubre las piedras con manchas; más allá de las cercas se elevan, no obstante, tupidas arboledas que hacen de marco del recinto. El aspecto es singular y severo, y conmueve profundamente, incitando con ello a la meditación. El escritor francés Paul Claudel dijo que la entrada a este recinto solitario pone al visitante en presencia de la eternidad.

Se dice que el jardín lo forman unos tigres que llevan sobre el lomo a sus cachorros, porque, según una antigua leyenda china, las quince piedras representarían un grupo de tigres con sus cachorros mientras atraviesan un valle para alcanzar sus guaridas en las montañas. Tiene la particularidad de que, desde cualquier punto, la visión nunca abarca más de catorce piedras, ya que la decimoquinta siempre queda oculta por alguna de las otras.

Sea cual fuere el enigma de este jardín respecto a su significado formal o a su ingenio, lo cierto es que representa una obra de valor artístico excepcional en su género.

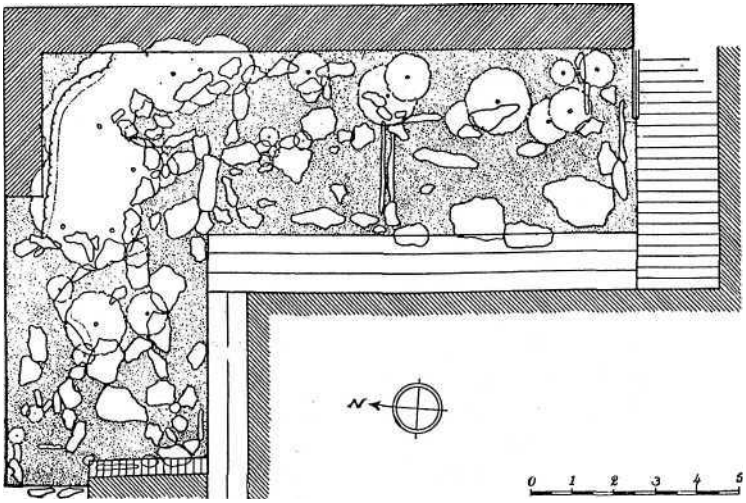
El jardín de Daisen-in (figura 9.2), situado al norte de Kioto y pocos años posterior, es igualmente célebre y se atribuye también al mismo pintor, Sóami.[1] Es de dimensiones aún menores, tiene forma de L con lados de 9 y 14 metros, y una anchura de 4,5 metros. Pensado para verse desde el pabellón contiguo, pretende ser un paisaje en miniatura, concebido según los principios de la pintura paisajista. En sí mismo, el tema de la composición no tiene nada de original, pero el resultado al que llega el artista es verdaderamente extraordinario. Colocando hábilmente las piedras según su carácter y sus dimensiones, se consigue crear la impresión de un paisaje atravesado por un curso de agua, cuando en realidad ésta falta por completo. Por el maravilloso efecto de las piedras, por el carácter simbólico y por su intrínseco valor artístico, este jardín, como el de Ryóan-ji, ha de considerarse una obra maestra de la jardinería artística japonesa, dentro del género llamado 'paisaje seco' (es decir, 'sin agua').

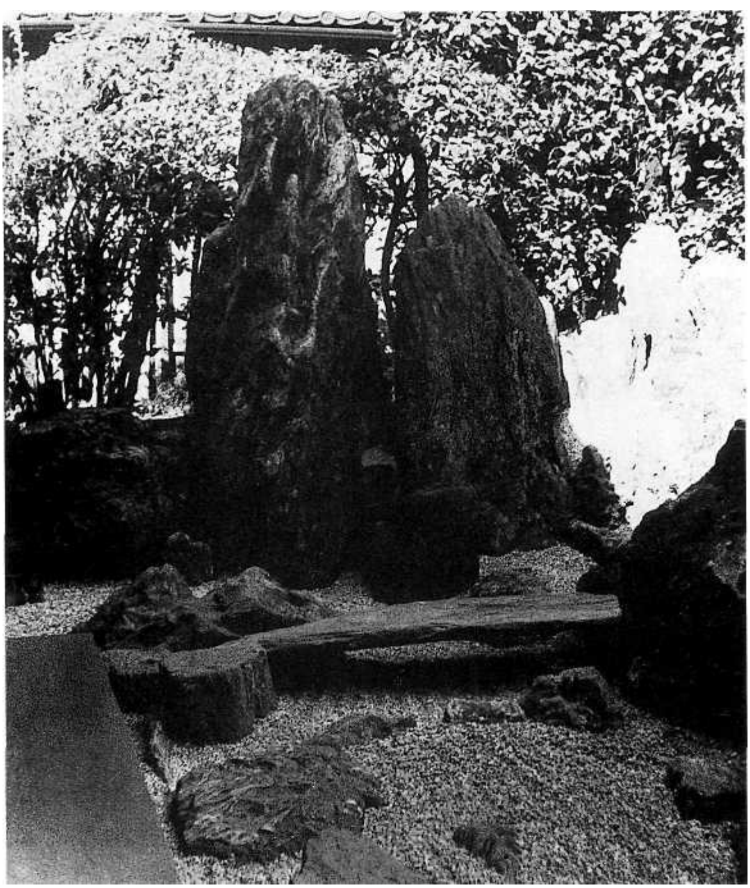
La era Momoyama (1573-1603), aunque breve, marcó el nacimiento del tipo de jardín destinado a la ceremonia del té, si bien se siguió también con el diseño de jardines según las fórmulas heredadas de la época anterior, es decir, el jardín con lago e islas y el jardín plano o 'seco'.

En un primer momento, la ceremonia del té la celebraban exclusivamente los aristócratas, pero con la dictadura populista de

* Ryóan-ji se construyó a partir de 1489; actualmente no hay acuerdo sobre quién fue el autor.

f Daisen-in se construyó entre 1509 y 1513.



9.z. *Kioto, jardín del templo de Daisen-in: arriba, planta del conjunto; a la izquierda, grupos de rocas con representaciones de montañas y curso de agua con cascada y puentecillo.*

Momoyama se difundió por todos los estratos de la población. Para esta ceremonia fue necesario crear un ambiente apropiado, es decir, un pabellón con un jardín anejo de tipo particular, todo ello dispuesto según normas dictadas por los maestros de la ceremonia; y estos últimos se convirtieron también en maestros del arte de los jardines y aportaron nuevas ideas y notables innovaciones en el empleo de materiales y en la creación de distintos elementos.

Por su naturalismo y por la aspiración a la vida sencilla, la ceremonia del té puede equipararse a la meditación filosófica de los sacerdotes budistas de la secta zen, tal como éstos la practicaban en la soledad de las montañas; por todo ello, requiere un ambiente inundado de una apacible calma. Los maestros de la ceremonia se las ingeniaron para representar en un pequeño espacio un paisaje capaz de suscitar las mismas sensaciones que un escenario natural, solitario y montañoso; con este fin introdujeron el trasplante de grandes árboles sacados de los bosques. En el empleo de las piedras evitaron la técnica artificial anterior y prefirieron una manera de hacer más sencilla y espontánea.

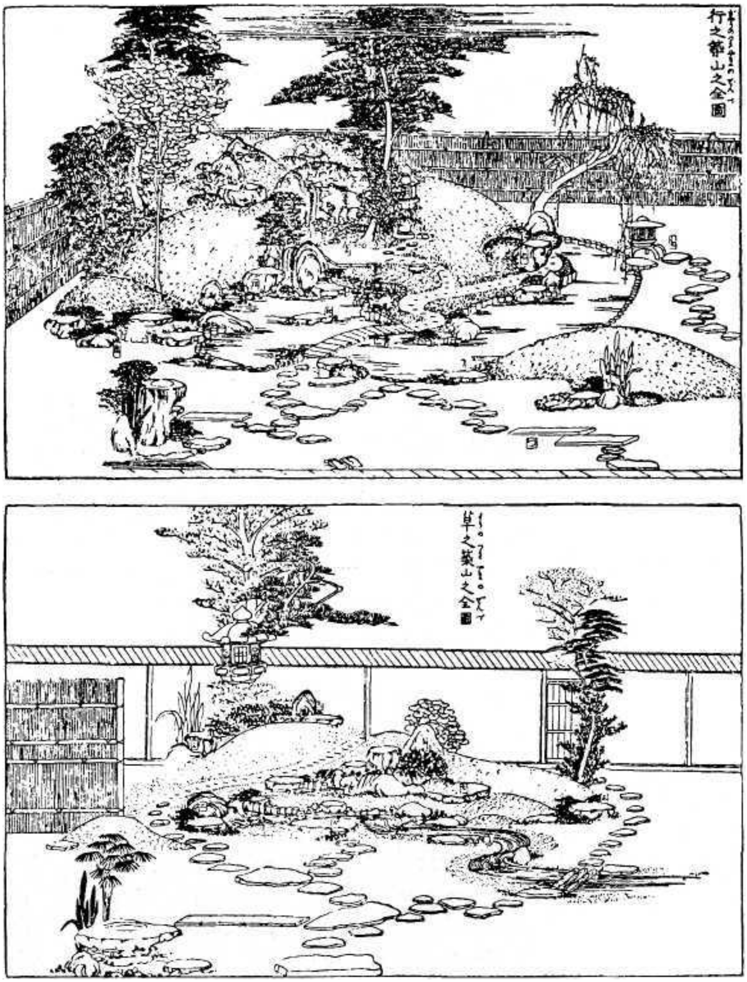
Tal como exige el ritual, un sendero especial es necesario para acceder al lugar de la ceremonia, y es recorriéndolo como se ha de disfrutar la vista del jardín; para ello los maestros crearon un tipo de sendero de pequeñas dimensiones llamado *tobi-ishi*, adecuado para que lo recorra una sola persona y constituido por una serie de piedras separadas. A lo largo del sendero se disponen la pila, el pozo, las linternas de piedra y otros ornamentos que tienen su sitio asignado con exactitud.

En este género de jardín se introdujo por primera vez el uso de árboles y vegetación de hoja perenne y, al igual que en los jardines de la época anterior, se siguió evitando el empleo de árboles y arbustos con flores.

A la era Momoyama le sigue la larga época Edo (1603-1868), iniciada con el traslado de la capital a Edo, hoy Tokio. Los jardines de este periodo, aun siendo muy extensos y ricos, no conllevan nuevas concepciones y representan más bien una aplicación de los modelos precedentes a mayor escala. La única novedad de relieve fue la adopción de vastas extensiones de pradera. También se puso de moda incluir en la composición la reproducción de paisajes que representasen las localidades situadas a lo largo del camino entre Edo y Kioto, así como la reproducción en miniatura del monte Fuji. *

El arte de los jardines alcanzó una gran difusión, llegó a todos los estratos de la población, y adquirió un carácter convencional; se establecieron reglas rígidas que luego fueron transmitidas como herencia y tradición por los jardineros de profesión. En concreto, se definieron tres estilos: *shin* o clásico, *gyó* o semiclásico y so o de fantasía (figura 9.3).

* Con esto se creó un 'jardín de recorrido' que integraba elementos de los tipos anteriores dentro de un espacio secuencial.



9.3. *Diseños de jardines según los estilos* gyó *(arriba) y* so *(abajo).*

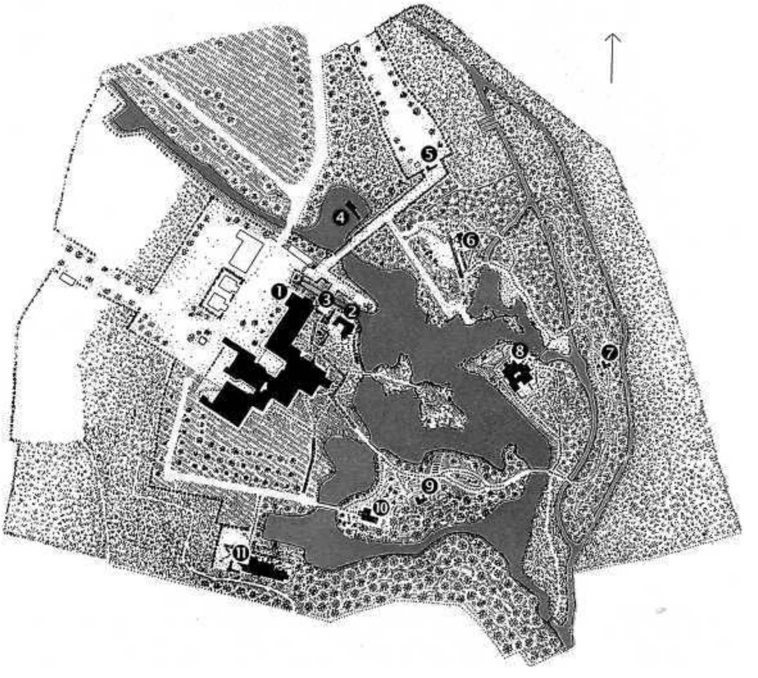
La obra más importante de este periodo son los jardines de la villa imperial de Katsura, obra maestra de Kobori-Enshú (1579-1647) -gran artista y maestro de la ceremonia del té-, que tuvo una influencia trascendental en su época (figura 9.4).*

Los jardines, situados a las afueras de Kioto, tienen unas cuatro hectáreas de extensión. La parte central está ocupada por un lago de dimensiones bastante grandes (un sexto de la superficie de los jardines), al que se abren las construcciones principales de la villa imperial (figura 9.5). Numerosos pabellones están diseminados por el parque, por las orillas del lago y por las islas, y algunos de ellos tienen su propio jardín para la ceremonia del té.

Estos jardines se diferencian entre sí por la forma, el estilo y la variedad de sus composiciones, y representan los mejores ejemplos de la época: los más próximos al palacio se adaptan al estilo *shin* (figura *9.6),* mientras que los más alejados están concebidos con más libertad.

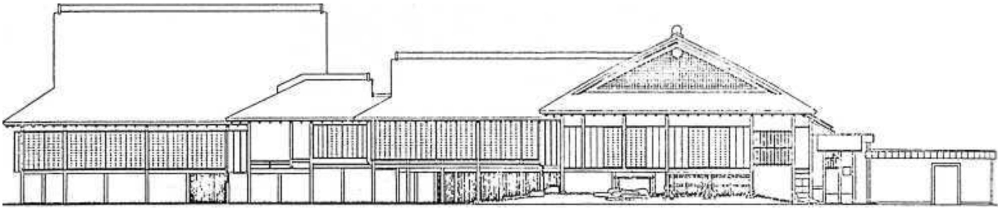
* Los jardines de Katsura se realizaron entre 1616 y 1660 y la atribución a Kobori-Enshú no es totalmente segura.

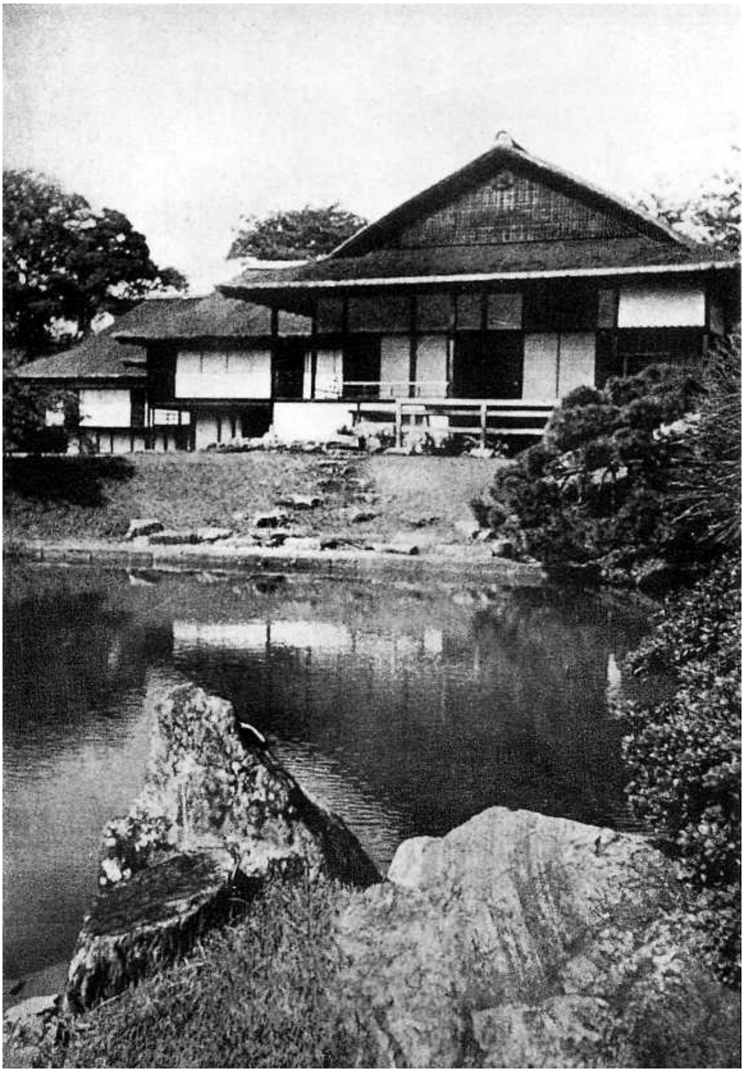
1 palacio
2 pabellón Geppa-ro
3 puerta interior
4 pabellón flotante
5 entrada principal
*6* pabellón de espera
7 jardín con pérgola
8 pabellón Shokin-tei para la ceremonia del té
9 pabellón Shoka-tei
10 casa-templo Enrin-do
11 pabellón Shoi-Ken para la ceremonia del té



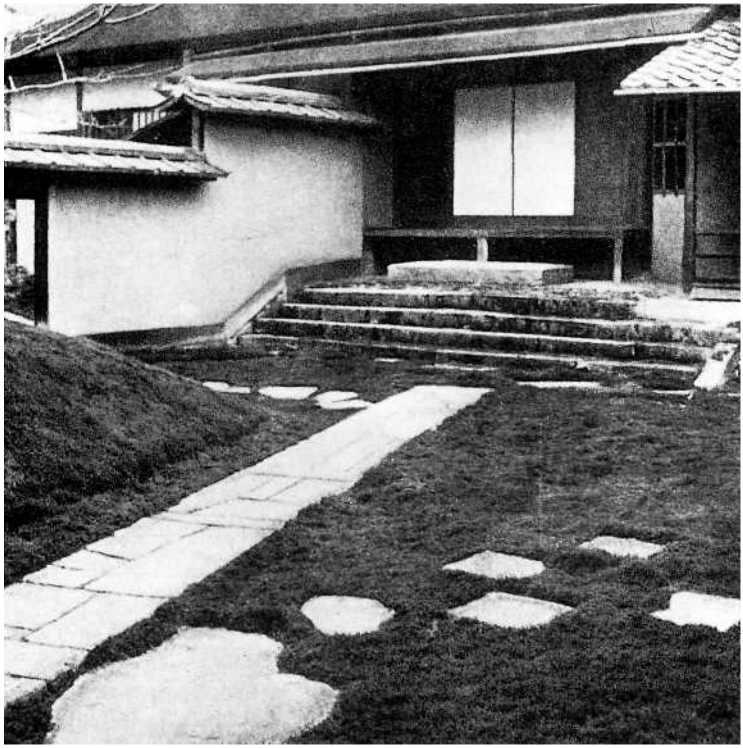


9.4. *Kioto, villa imperial de Katsura: planimetría general (arriba) y vista aérea (abajo).*



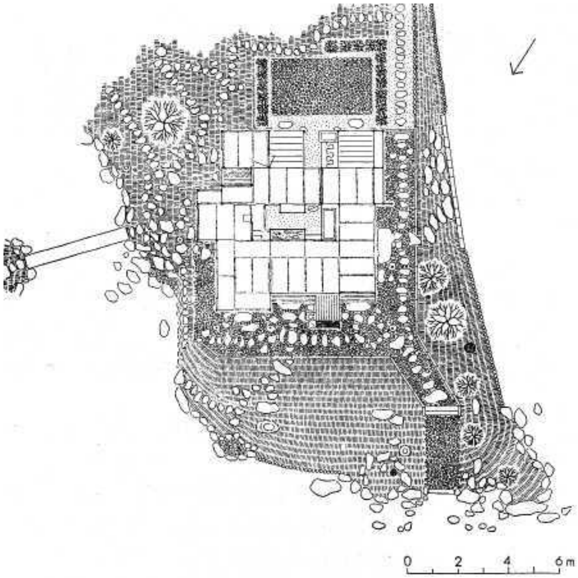


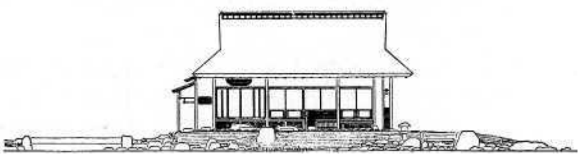
9.5. *Kioto, villa imperial de Katsura: arriba, alzado del palacio; a la izquierda, vista desde el lago.*



9-6. *Kioto, villa imperial de Katsura: a la derecha, vista del jardín de entrada al palacio; abajo, detalle del jardín que lo rodea.*

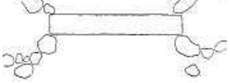


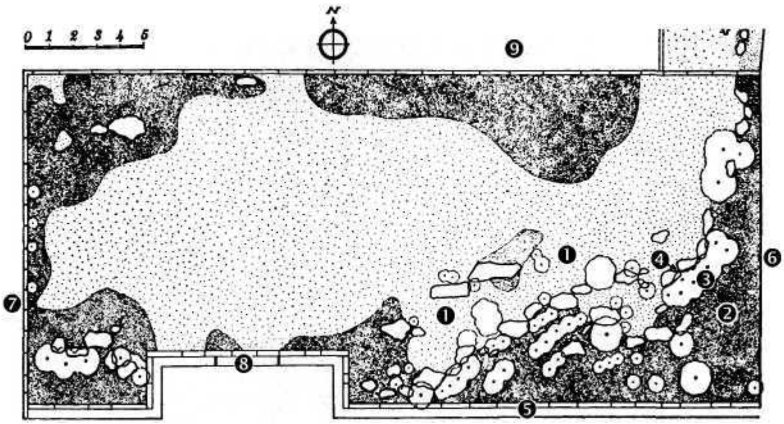




9.7. *Kioto, villa imperial de Katsura, pabellón Shokin-tei: arriba, planta y alzado; a la izquierda, vista del jardín; abajo, detalle del puentecillo.*






9.8. *Templo de Daitoku-ji, planta del jardín:*
1 *curso de agua representado con arena*
2 *musgo*
3 *plantas recortadas, imagen de la montaña*
4 *cascada*
5 *muro*
6 *seto*
7 *pasaje*
8 *puerta ornamental*
9 *galería*

El ingenio y el refinado sentido artístico del maestro Enshú aparecen con profusión en la extraordinaria variedad de los trazados y de los pabellones, en el diseño de los puentes, las linternas y los estanques. Los árboles se emplean y se distribuyen de manera que se da el máximo relieve a lo más característico de cada uno, y para ello cada colina tiene un bosquecillo formado por una sola especie.

Partiendo del palacio imperial, un sendero penetra en el parque y comunica los distintos pabellones y jardines anejos con un trazado sinuoso. Los pabellones principales son el Shokin-tei (figura 9.7), que constituye casi el centro arquitectónico de todo el parque, y el Shoka-tei, situado en la mayor de las islas.

Entre los jardines planos de esta época son notables los del templo de Daitoku-ji (figura 9.8) y los del templo de Nanzen-ji (figura *9.9),* atribuidos al propio Kobori-Enshú. Por lo que respecta a su concepción y a su diseño, tienen relación con los jardi-



*9.9. Templo de Nanzen-ji, jardín plano simbólico.*

nes planos del periodo de los Ashikaga, atribuidos al pintor Sóami; pero comparados con ellos, resultan más libres, menos severos y, en la disposición de las piedras, más naturales. Son del tipo seco, sin agua, con un río artificial que reproduce el mismo efecto ilusorio del jardín Daisen-in. Por su concepción, estos jardines pueden considerarse de estilo *gyó*.

El periodo que transcurre entre la era Edo y la mitad del siglo xix no aporta nuevas creaciones y el arte del jardín se limita a aplicar, aunque con variedad y profusión, los tipos y los esquemas ya definidos en las épocas anteriores.

Al igual que en todo aquello que afecta a la vida cultural del país, desde 1868 -año de inicio de la era Meiji- el jardín japonés sufrió el influjo del gusto europeo, que en un primer momento pareció aplastar todas sus tradiciones artísticas. Pero este entusiasmo inicial por la moda extranjera fue seguido por un movimiento de reflexión que ha recuperado con orgullo la estética idealista del jardín paisajista.

### *Características formales y elementos constitutivos*

Al suponer la representación de un paisaje natural, el diseño del jardín japonés implica ante todo la elección de un motivo. Las montañas, las colinas, los cursos de agua, las rocas y las vaguadas solitarias proporcionan los temas preferidos.

Al igual que en la pintura, estos paisajes, creados por la imaginación del artista, no son casi nunca reproducciones exactas de los paisajes naturales (figura 9.10). A menudo se trata no de la reproducción completa de elementos naturales, sino solamente de una sugestión abstracta de su aspecto, como ya se ha dicho en relación con algunos jardines de 'paisaje seco', donde aparece un motivo acuático cuando en realidad el agua falta por completo.

En los jardines para la ceremonia del té y en los de los literatos -que son los tipos más comunes- los motivos imitan dibujos y bocetos de paisajes rústicos inspirados en vistas reales. Cuando el espacio del que se dispone es limitado, se recurre a un procedimiento análogo al adoptado en la pintura impresionista, o bien se da al jardín la forma de elipse, de modo que se obtenga un efecto de mayor profundidad.

En su lenta evolución a lo largo de los siglos, el arte del jardín japonés ha ido adoptando poco a poco ciertas reglas estéticas relativas a la forma y a las proporciones para la representación de cualquier motivo paisajista. A estas normas no son ajenos el simbolismo religioso y el convencionalismo tradicional; así, el estanque y el lago se prefieren con forma de corazón, y la isla con forma de tortuga (figura 9.11). Con todo, este simbolismo no menoscaba la esencia de la concepción, que siempre pretende crear efectos de belleza pura sin alejarse de las leyes de la naturaleza.



9.10. *Kioto, templo de Tenruy-ji, vista del jardín desde la sala.*



9.11. *Ishikawa, parque de Kenrokuen, vista del lago con islitas de roca en forma de tortuga y una linterna.*

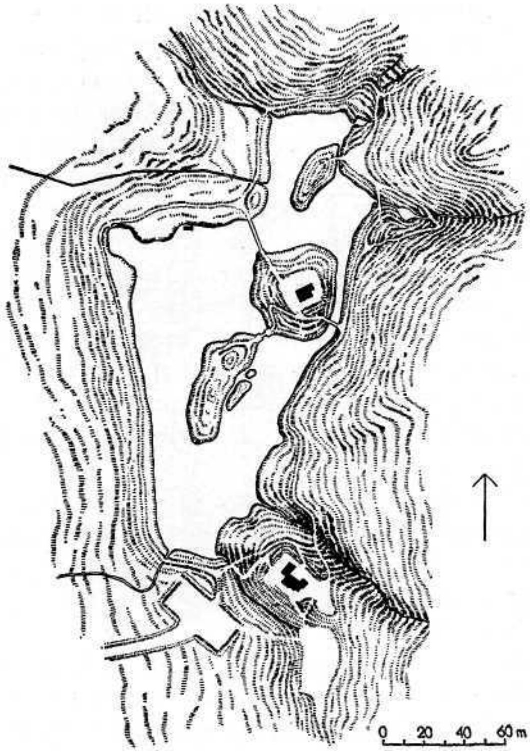
Esta observancia de las leyes naturales se respeta constantemente en el empleo de las rocas, de las piedras y de las plantaciones. Las piedras que representan una montaña elevada han de estar dispuestas de manera que acentúen su naturaleza rocosa; y para indicar la pendiente de una colina bastan algunas piedras diseminadas entre la hierba y los matorrales. Con este mismo criterio para el uso de las piedras se actúa en las cascadas y en las orillas de los pequeños lagos, de los estanques o de los cursos de agua. Dado que las piedras proceden de las montañas, de las costas y de los ríos, la norma que debe observarse es que las piedras traídas de las montañas se empleen para crear un paisaje montañoso, que los cantos rodados provenientes de los ríos sirvan para bordear los arroyos, y que las de procedencia marítima se destinen a las riberas de las láminas de agua cuando éstas simbolicen el mar (figura fj.iz).

Por lo que respecta a la composición, la elección del tema del paisaje que se va a crear viene sugerida con frecuencia por la configuración del terreno, por su forma y también por su extensión. Si, por ejemplo, el terreno presenta una hermosa vegetación natural o, mejor aún, si dispone de un curso de agua o de un manantial, se saca el máximo partido posible de estas condiciones, pero como consecuencia de ello se prefiere un diseño de tendencia más realista. También cuando se crea un paisaje completamente artificial, si la configuración del terreno es más bien movida y variada, se escoge, en conformidad con ella, un tipo de jardín con colinas artificiales, arboledas y un curso de agua; mientras que si el terreno disponible es limitado, se prefiere el tipo plano.

En general, no obstante, el tamaño del jardín influye sensiblemente en su diseño. En una superficie pequeña, la composición ha



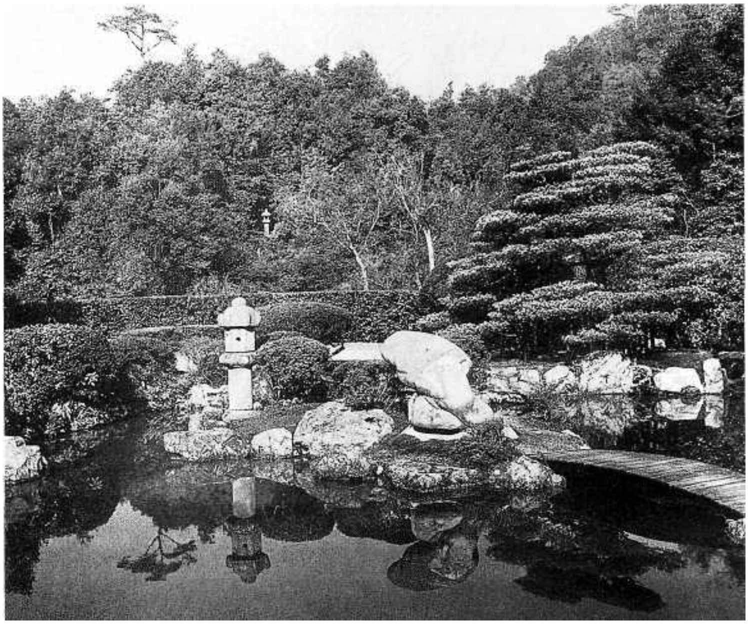
9.12. *Kioto, castillo de Nijo, jardín de rocas.*




9.13. *Villa imperial de Shugaku-in, planimetría general del parque.*

de aparecer perfecta para que pueda disfrutarse enteramente desde un solo punto de vista, y se realiza exactamente igual que un paisaje en miniatura, sea cual sea el motivo adoptado. Los elementos empleados para alcanzar el objetivo previsto pueden escogerse sin limitación alguna, ya sean naturales (la montaña, la colina, el bosque, el matorral, el estanque, el mar, el río, el arroyo, la cascada, etcétera) o artificiales (el sendero, el puente, el quiosco, etcétera), además, por supuesto, de los ornamentos característicos que figuran en los jardines japoneses: la linterna y la pagoda de piedra.

El jardín de tamaño medio y de forma alargada *(roji-niwa)* responde a exigencias más complejas, ya que ha de ser disfrutado por la persona que lo atraviesa en toda su longitud (figura 9.13). En este caso, el motivo paisajista debe desplegarse con mayor amplitud y riqueza y, sobre todo, ha de presentarse como algo variado y armónico al ir variando con los sucesivos puntos de vista por los que pasa el visitante en su recorrido. A este tipo pertenece el jardín para la ceremonia del té. Para obtener una amplia variedad de puntos de vista y de visiones, el conjunto está dividido en dos segmentos, el jardín exterior y el jardín interior, atravesados por un sendero que conduce desde la parte de la entrada hasta el pabellón de la ceremonia. A lo largo del recorrido se han dispuesto, con sentido artístico, linternas de piedra *(toro)*, pilas de



9.14. *Kioto, templo de Jojuin, detalle de la isla con una linterna.*

piedra para lavarse las manos *(tsukubai),* adornos también de piedra, árboles y arbustos (figura 9.14).

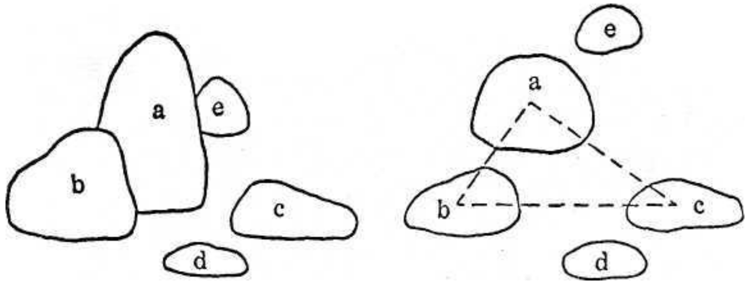
En extensiones grandes, el jardín asume la función de parque para pasear y requiere una mayor complejidad de diseño, de concepción y de elementos. El jardín del palacio de Katsura es el prototipo de este género; en su composición incluye numerosos jardines menores de tipo *roji* anejos a los pabellones, armonizados entre sí como una sucesión de escenarios.

En todo tipo de jardín -ya sea con colinas artificiales o plano- un motivo acuático cualquiera (lago, estanque o arroyo) ha de encontrarse, como norma, en el centro. Las cimas de las montañas, las colinas y los árboles figuran en una posición de fondo; en caso de que haya una cascada, su nacimiento debe aparecer entre las colinas y, según la costumbre, a la izquierda del escenario, de modo que el agua atraviese el jardín corriendo de izquierda a derecha.*

Esta norma -que podríamos llamar 'de la dirección armónica'- también se cumple rigurosamente en la pintura y tiene su origen en una antigua creencia relativa a los principios ocultos de la dirección, interpretados a partir de observaciones de índole biológica, psicológica y estética; se conoce con el término de *katté,* que quiere decir 'lo que va mejor', mientras que su inverso, *higatté,* significa 'lo que no va bien'.

Esta regla de acentuación hacia la izquierda se observa por lo general, en la composición del jardín, también en lo que respecta a la disposición de otros elementos paisajistas y, especialmente, en cualquier agrupación de rocas o de colinas artificiales.

* La geomancia japonesa, derivada del *feng-shui* chino, establece que el palacio debe situarse al norte del jardín, y que el agua ha de traerse desde el este, pasar bajo la casa y salir por el suroeste.




9.15. *Disposición de un grupo de cinco piedras según el principio* katté: a, *piedra principal;* b *y* c, *piedras laterales;* d, *piedra frontal;* e, *piedra de fondo.*

Tomemos como ejemplo la agrupación de cinco piedras (figura 9.15). Según el principio *katté,* tres de ellas se colocan en los vértices de un triángulo escaleno cuyo lado mayor se orienta hacia el punto principal de la vista, mientras que el lado menor lo hace hacia la izquierda. La piedra más grande se emplaza en el ángulo superior y otras dos pequeñas se sitúan a los lados. Para dar a la perspectiva un efecto de mayor profundidad, y a la agrupación misma una sensación de estabilidad, las otras dos piedras más pequeñas se disponen una al fondo y otra delante.

Como se ha mencionado, ya en el siglo xvn se dan tres estilos bien definidos en el diseño del jardín (figuras 9.16 y 9.17): *shin* (clásico), *gyó* (semiclásico o intermedio) y *só* (de fantasía).

9.16. *Kioto, templo de Hondo-ji, vista del jardín plano simbólico en estilo* shin.



Estos tres estilos se aplican a cualquier tipo de jardín, con independencia de la configuración del terreno y de la elección de tema inherente a él, ya que lo que los distingue tiene un significado esencialmente estético.

El estilo *shin* implica la adopción al completo de todo los elementos paisajistas prescritos y requiere una composición 'compuesta', capaz de producir un efecto decorativo lleno de dignidad; está indicado para las partes situadas delante del vestíbulo y de las salas representativas de la casa. El estilo *gyó* atenúa ciertos detalles paisajistas y su composición es menos estricta y menos rígida; es el que mejor se adapta al jardín al que se abre el comedor o el dormitorio. El tercer estilo, *so,* suprime muchos detalles del paisaje y presenta una composición libre, con pocos elementos; se aplica a los jardines a los que se abren las habitaciones más íntimas de la casa.

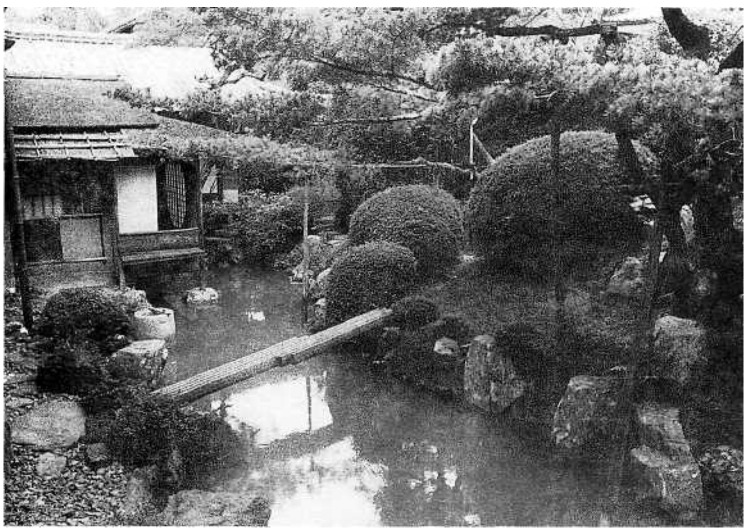
Los japoneses consideran el ambiente de la casa-jardín como un todo inseparable que representa su verdadero mundo; por ello debe existir una integración y una armonía perfectas entre los dos elementos. La casa, sin prevalecer nunca sobre el jardín, se adapta a la composición, adoptando ella misma rasgos pintorescos; con frecuencia asume incluso un papel secundario respecto al jardín.

Para ajustarse a esta exigencia, la casa tiene siempre una sola planta, ligeramente elevada, y adopta una configuración planimétrica decididamente articulada, con elementos que se adelantan o se retrasan en relación con el jardín para enmarcar las vistas o para acentuar su íntima conexión. La inclusión de galerías




9.17. *A la izquierda, jardín interior en estilo* gyó; *a la derecha, pequeño jardín en estilo* só.





9.18. *A la derecha, Isbikawa, parque de Kenrokuen, vista del jardín próximo a la villa; debajo, Kioto, jardín de Samboin, detalle del arbolado y un puente de madera.*

y elementos constructivos adecuados, como paneles correderos o plegables, contribuye a lograr una perfecta compenetración entre las habitaciones de la casa y el espacio exterior del jardín.

Se requiere un cuidado especial para el diseño y la forma de las techumbres de cubrición, para que éstas se inserten armoniosamente en las vistas del jardín y en las líneas del paisaje.

Al ser de inspiración paisajista, el jardín japonés implica la adopción de materiales naturales; y entre ellos se cuentan ante todo los árboles y los arbustos, las rocas, las piedras, los guijarros, la grava y el agua.

Los elementos arbóreos se componen esencialmente de árboles enanos o de crecimiento lento (figura 9.18). Los árboles que de manera natural tienden a crecer rápidamente son sometidos a una



9.19. *Kioto, templo de Chishaku-in, vista del puente de piedra.*



9.20. *Kioto, jardín del templo de Heian Shire, vista del puente formado por elementos separados de piedra.*

técnica particular que limita su desarrollo; y esta práctica resulta necesaria, ya que un jardín en miniatura exige que sus elementos tengan una escala adecuada.

Se usan preferentemente árboles de hoja perenne, que se prestan mejor a obtener esos tonos de claroscuro característicos de las pinturas japonesas. Los árboles de hoja caduca tienen menor importancia y ocupan las partes secundarias, donde pueden admirarse en primavera con sus flores y en otoño con los vivos colores de sus hojas. Las plantas trepadoras, en su mayoría hiedras y glicinias, sirven para adornar y cubrir celosías y quioscos.

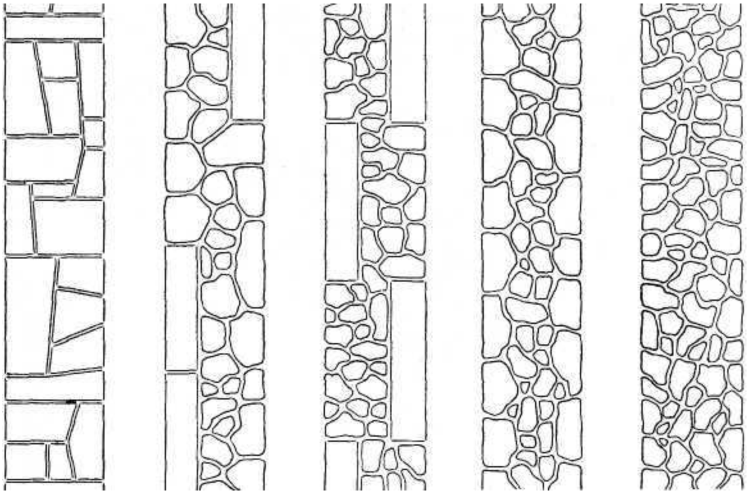
Las piedras proceden principalmente de las montañas y de las costas, sacadas en general de rocas de andesita y de esquistos sedimentarios. La andesita, de origen volcánico, es la más usada porque la hay casi por doquier y resulta fácil de conseguir. También se emplea mucho el granito blanco, disponible en algunas regiones de Japón.

Por lo general, las piedras y las rocas han de cumplir unos requisitos particulares y parecer vetustas y erosionadas por los agentes naturales: con restos de sal y conchas o con trozos de coral si proceden del mar; y cubiertas de musgo y corroídas por efecto de la intemperie si proceden de las montañas.

Por su coloración, su forma, su veteado y su aspecto agradable, las piedras procedentes de rocas de esquistos sedimentarios se consideran las más valiosas, mientras que las volcánicas son menos apreciadas debido a su coloración grisácea. La fascinación que provocan los jardines de Kioto se debe sobre todo a la belleza y variedad de las piedras extraídas de esquistos sedimentarios en las montañas cercanas (figuras 9.15» y 9.2.0).

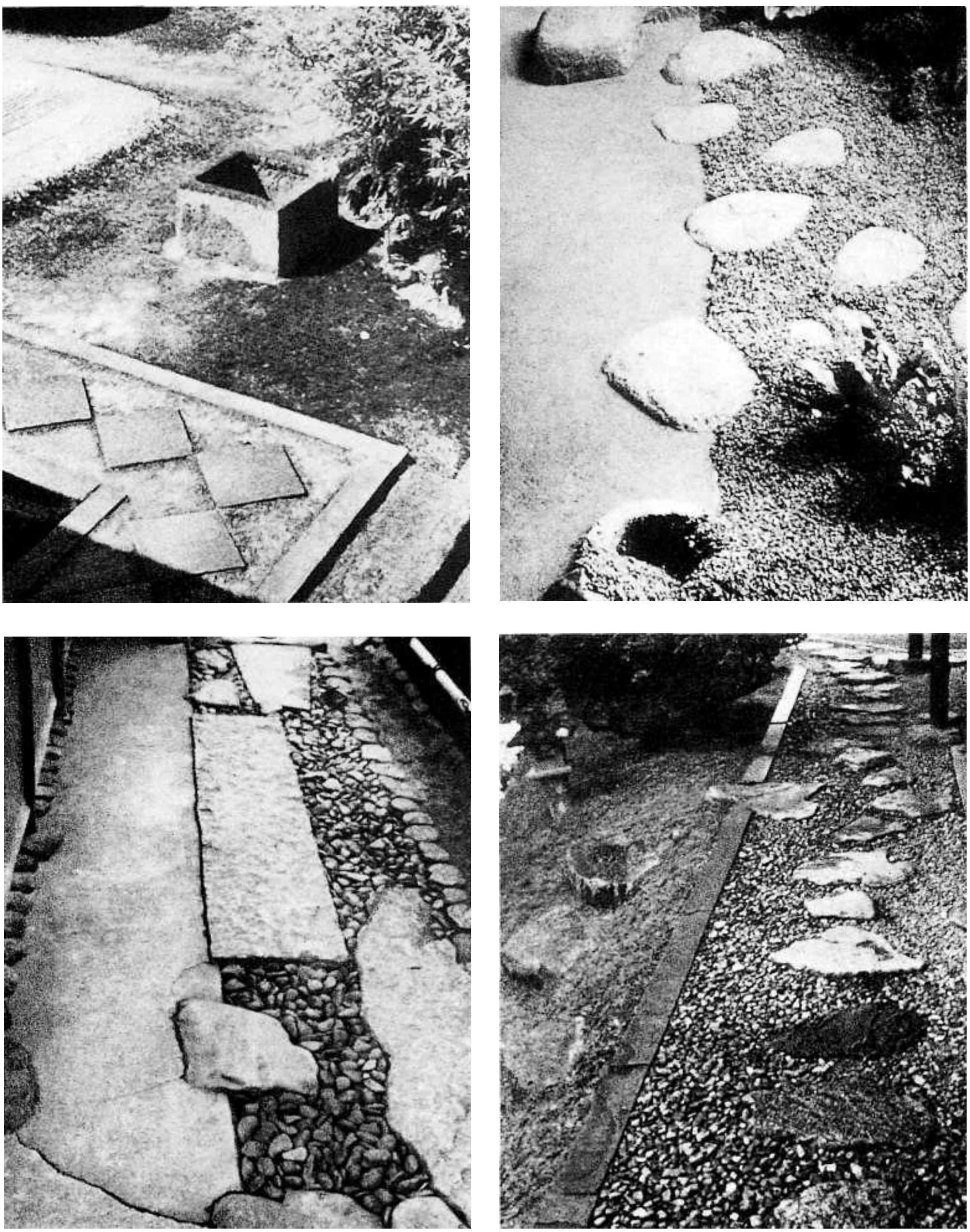
9.21. *Tipos de pavimentos de piedra para los senderos.*

Además de las piedras, son elementos importantes en la ornamentación de los jardines los guijarros, la grava y la arena. Los guijarros, según sus dimensiones, se emplean para formar sende-



ros y bordes (figuras 9.21 y 9.22). Las gravas, con elementos de dimensiones variables entre uno y diez centímetros, se aplican con distintas coloraciones al fondo de los lagos y de los cursos de agua y también para pavimentos. Las arenas, preferentemente de color muy claro, proceden de rocas de granito.

Las piedras se usan también, con formas elaboradas, en los elementos ornamentales típicos del jardín, como las linternas y las



9.22. *Arriba, pozo con empedrado en estilo* shin *(izquierda) y sendero en estilo* gyó *(derecha); abajo, empedrados en estilos* gyó *(izquierda) y* só *(derecha).*

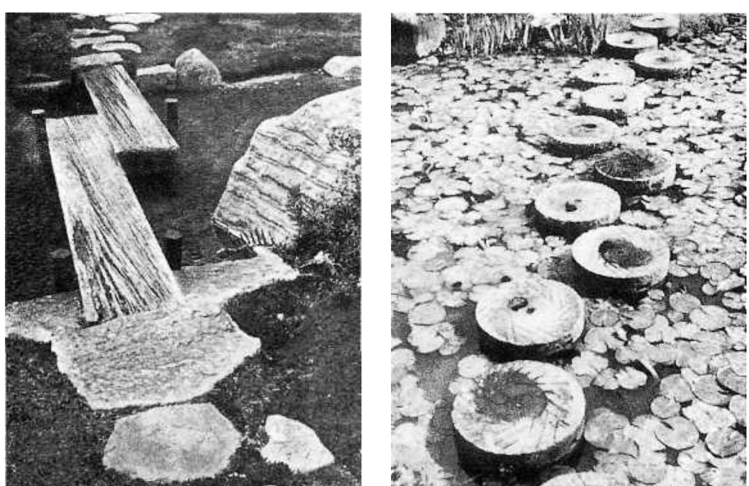


9.23. *Detalles de dos senderos con linternas de piedra.*

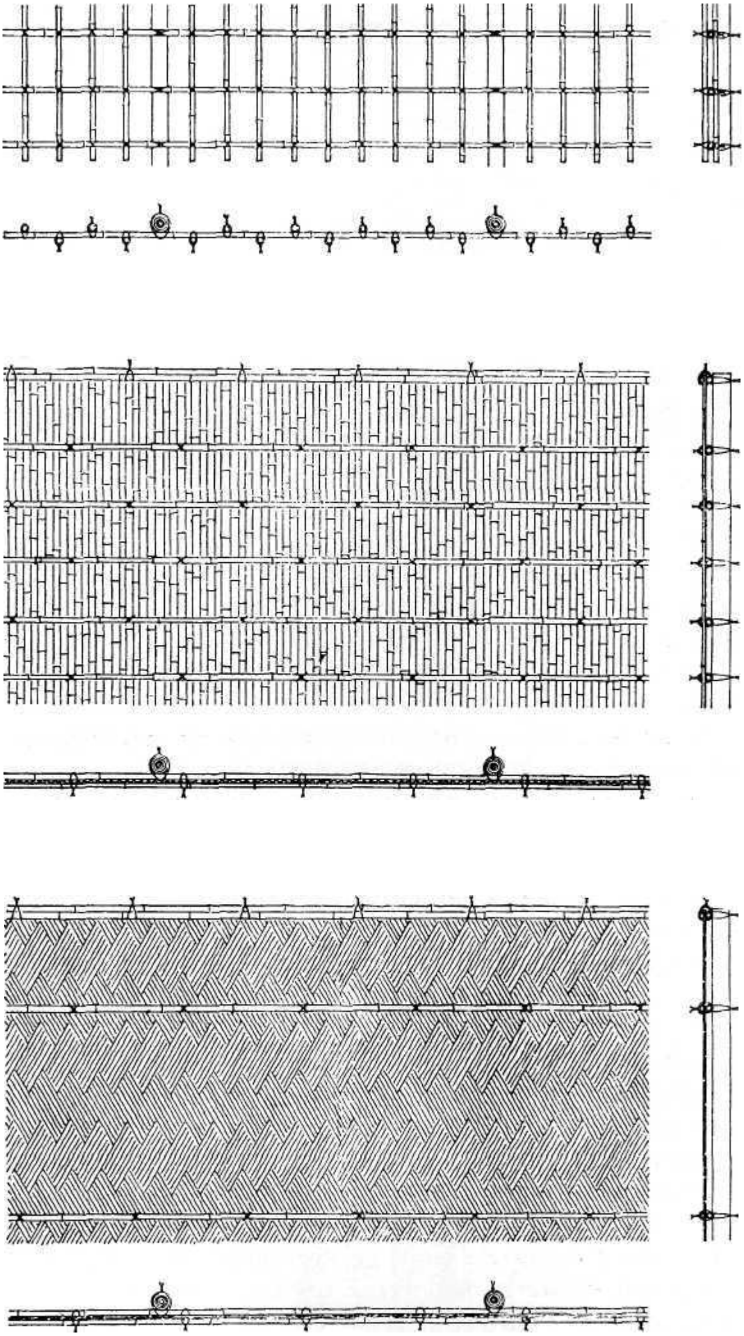
pilas para lavarse las manos (figura 9.23). En estos casos están talladas por especialistas en esta profesión, que intentan preservar al máximo su aspecto natural.

La pagoda de piedra es otro elemento ornamental cuyo uso se introdujo, como las linternas, en la era Momoyama. Las linternas, las pilas y las pagodas también pueden ser de hierro, de cobre o de bronce, ya que estos metales adquieren fácilmente la pátina del tiempo y armonizan convenientemente con el carácter del jardín. En algunos casos, estos ornamentos son de porcelana y se les concede un gran valor debido a que no son capaces de adquirir un aspecto vetusto.

Finalmente, en el jardín se emplean muchos otros materiales, entre ellos la madera y el bambú (figura 9.24). La primera aparece en distintas especies: el pino, el castaño y la *cryptomeria japónica* o cedro japonés, que es el material más empleado en la



9.24. *Detalles de un puentecillo de madera (junto a estas líneas) y de un puente formado por piedras separadas (derecha).*



9.25. *Tres tipos de empalizadas de bambú.*

construcción de las casas. Sin embargo, se prefiere el castaño porque, expuesto a la intemperie, adquiere fácilmente el *sabi*. El bambú se usa mucho para las vallas, las empalizadas y también para la construcción de pabellones, portales y pórticos (figura 9.25).

*Capítulo X*

# Tendencias contemporáneas

Aunque actualmente se ofrecen nuevas oportunidades al arte paisajista, el Movimiento Moderno no ha conseguido aún dar expresión a un arte del jardín propiamente suyo, con características definidas y permanentes en relación con el pasado.* En realidad, la técnica que usa es la heredada de la tradición, y la concepción misma refleja todas las incertidumbres del siglo xix.

Con todo, al recoger las aportaciones formales de la tradición, el jardín contemporáneo se ha liberado de todo prejuicio de índole literaria o sentimental y está animado por una marcada tendencia vitalista que aspira a interpretar en términos puramente estéticos un conjunto de demandas culturales, prácticas y sociales planteadas por la vida del ser humano en la actualidad. Y tales exigencias, si bien condicionan los aspectos formales, hacen aún más amplio el campo de actividad de esta forma artística.

Esta orientación -que no ha de confundirse con el eclecticismo del siglo xix- considera preeminente la libre manifestación de expresiones creativas en la plena satisfacción de las necesidades prácticas, y aspira a una visión figurativa integral destinada a equiparar el jardín con el paisaje. Tiende, por ello, a superar esa disputa estéril que ha contrapuesto en el pasado el estilo clásico y el estilo paisajista, extendiendo el arte del jardín al concepto, más amplio, de paisaje, y considerando éste como un espacio exterior que se ha de plasmar en formas que deben expresar una síntesis de la vida, el arte y la naturaleza.

En el jardín contemporáneo son fundamentales las exigencias colectivas. De esto deriva una limitación de los bienes particulares y una importancia cada vez mayor de los comunitarios. Además de jardines privados, de superficie limitada con respecto a los del pasado, se requieren jardines compartidos en contacto directo con las viviendas, parques públicos y zoológicos, jardines botánicos, zonas verdes para el recreo, la diversión y el ejercicio físico, vías-parque y reservas naturales. Estos temas -que son cada día más frecuentes- exigen un esfuerzo cada vez mayor por parte del arte del jardín y de las técnicas que son inherentes a él. Por todo ello, esta actividad goza actualmente de condiciones favorables para su desarrollo y tiene posibilidades de avanzar ya sea como arte individual o bien como arte de síntesis.

Para afrontar estas tareas tan vastas y variadas, actualmente se requiere cada vez más la participación del arquitecto paisajista,

* Para la lectura de este capítulo, conviene recordar que se escribió originalmente en 1967.

cuyo campo de actividad se extiende desde los parques y los jardines hasta el urbanismo, la planificación territorial y las infraestructuras viarias.

El urbanismo contemporáneo se caracteriza por su decidida aspiración paisajista. Efectivamente, en la concepción de la ciudad moderna, la cuestión de las zonas verdes, junto con los problemas de la producción y la circulación, constituye uno de los tres pilares de la estructura urbana. Parques, jardines públicos y privados, áreas libres para el recreo y el deporte, reservas agrícolas: todo ello se considera una totalidad orgánica dentro de un sistema de zonas verdes y con una función primordial que es simultáneamente higiénica, protectora, compositiva y estética.

Otra característica destacada del Movimiento Moderno es la búsqueda de una correlación espontánea entre arquitectura y paisaje, entre edificio y espacio exterior, con el fin de conseguir una estrecha relación entre la casa y el jardín. La unidad de la casa y el jardín -y en general del edificio y el emplazamiento en que se sitúa- se ve favorecida por la técnica moderna, que ha liberado la casa de la tiranía de las agobiantes estructuras tradicionales. Y así es posible lograr una articulación más libre de la casa, y el jardín se convierte en un espacio exterior de la vivienda.

El jardín es ahora una parte integrante de la casa, un espacio de residencia y de estancia hasta sus límites exteriores, y ya no un simple escenario decorativo más o menos suntuoso al servicio de la mansión, como ocurría en el pasado. Esta aspiración a establecer relaciones más estrechas entre el espacio interior y el espacio exterior aproxima la casa moderna al tipo de morada helenístico-romana y, todavía más, a la casa japonesa, que gusta de una arquitectura subordinada al jardín.

Por ello, actualmente se aprecia en los países de Occidente una fuerte influencia del jardín japonés. Hasta hace unas décadas, la atención de los europeos se veía atraída solamente por unos cuantos aspectos formales de este tipo de jardín, y de él se imitaban con entusiasmo las linternas, los senderos, los puentecillos rústicos y otros elementos decorativos secundarios. Sólo recientemente se ha comprendido la esencia íntima de esta original forma artística que, en efecto, expresa unas funciones bien determinadas con una extremada economía de medios y con una refinada sensibilidad estética.

Prescindiendo de las peculiaridades implícitas de orden filosófico y religioso, el ejemplo japonés nos enseña que el jardín debe modelarse según ciertas finalidades -ya sean éstas de índole espiritual o bien solamente prácticas-, con una exacta adecuación en el empleo de los elementos que lo constituyen, y extrayendo valores de belleza incluso de las manifestaciones más simples.

Siguiendo el ejemplo del japonés, el jardín moderno tiende a articularse de acuerdo con sus necesidades específicas, no esconde

ni oculta los elementos utilitarios, sino que pretende, por el contrario, conferirles un significado expresivo y un valor figurativo.

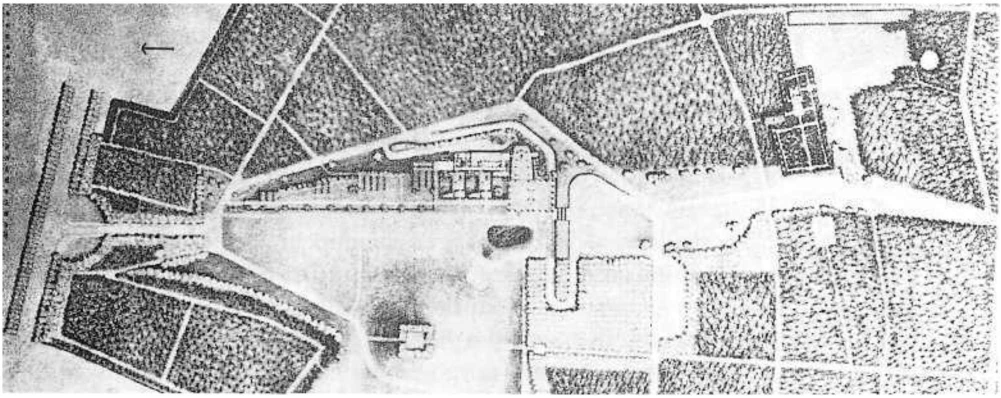
Con este planteamiento, es indudable que la cuestión artística del jardín presenta aspectos bastante más arduos con respecto al pasado. En efecto, hasta el final del siglo xvín, el jardín -ya fuese arquitectónico, poético o pintoresco- se creaba para el puro disfrute estético o visual, o para provocar sensaciones y estimular la imaginación. Se juzgaba, con independencia de sus funciones, como una obra de arte, al igual que una pintura o una escultura; y lo mismo ocurría con los templos, las grutas y los elementos decorativos que formaban parte de él. Hoy, el principal objetivo del jardín no consiste en proporcionar ornato, sino en satisfacer todo un conjunto de necesidades, y las cualidades estéticas deben derivarse del empleo y de la interpretación figurativa de los elementos utilitarios. Se trata del mismo drama que, con aspectos distintos, vive también la arquitectura contemporánea en su intento de superar, mediante una síntesis creativa, unas demandas de carácter práctico y unas posiciones culturales que van del constructivismo al organicismo.

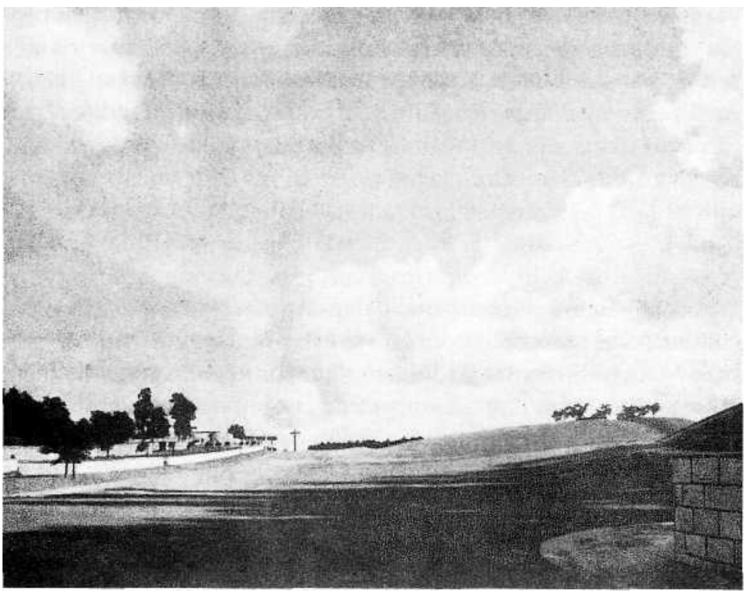
La contribución que los principales arquitectos contemporáneos han hecho al tema del jardín ha sido escasa. En general, se han limitado a considerar el jardín como un complemento del edificio, o bien como un acompañamiento de la obra arquitectónica.

Le Corbusier manifiesta una visión bastante simplista de la naturaleza. No emplea los elementos paisajistas como recursos de mediación compositiva para ambientar el edificio en su emplazamiento, sino que aplica la vegetación solamente para resaltar mejor la pureza geométrica de su arquitectura. De este modo pretende acentuar el contraste entre el elemento formalizado (el edificio) y el elemento no formalizado (la naturaleza) tal como hacían los paisajistas románticos, que solían presentar en sus escenarios edificios palladianos y neoclásicos en contraposición con las formas libres naturales.

Richard Neutra muestra mayor interés, pero sólo al considerar el jardín como un espacio exterior de la casa. Su interpretación del tema es esencialmente práctica, aunque mitigada a veces por cierto naturalismo, logrado mediante el empleo de elementos rústicos y de rocas. Pero se trata, en general, de intentos de un tosco formalismo imitativo de procedencia japonesa, carentes de cualidades expresivas.

Frank Lloyd Wright, en cambio, manifiesta un naturalismo vivo y espontáneo. Este artista, aun sin contemplar el jardín como un elemento integrante de la casa, crea sus edificios en función del carácter del paisaje, casi como gemaciones del entorno natural.





IO.I. *Estocolmo, Cementerio del Bosque, de E.G. Asplund: planimetría general (arriba) y vista desde la entrada (izquierda).*

Entre todos los maestros contemporáneos, solamente Erik Gunnar Asplund ha reparado en las posibilidades compositivas de las formas naturales en estrecha relación con las de la arquitectura. Esto queda patente en su obra más significativa, el Cementerio del Bosque, al sur de Estocolmo, donde, con la pureza de las líneas y de los perfiles, se logra una sublime idealización de la naturaleza en perfecta sintonía con la función específica de los edificios (figura IO.I).

La composición es delicada y solemne: a la izquierda hay un sendero procesional empedrado al que se abren las capillas de los crematorios, alternadas con pequeños patios con jardín, y, al final de él, un vasto pórtico con impluvio y un estanque delante; a la derecha existe una pequeña colina de suave pendiente, coronada en la cumbre por árboles que delimitan una plazoleta cuadrada destinada a las ceremonias al aire libre; en el centro, pero

desplazada a la izquierda, hacia los edificios, se eleva una gran cruz justo en el punto focal de la vista principal. En torno al conjunto hay un espeso bosque que, cubriendo el horizonte, confiere al escenario un carácter sugestivo y severo.

En esta obra resulta evidente la influencia del estilo paisajista de 'Capability' Brown; pero las experiencias de este maestro parecen haber sido superadas y elevadas a formas poéticas.

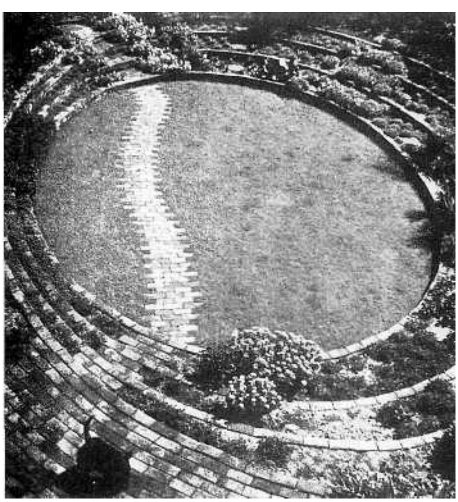
Dado que la época contemporánea no ha dado todavía expresión a un arte del jardín propio y original, la fase actual ha de considerarse de formación; por tanto, sólo es posible identificar algunas tendencias y aspiraciones generales y también planteamientos particulares en los distintos países.

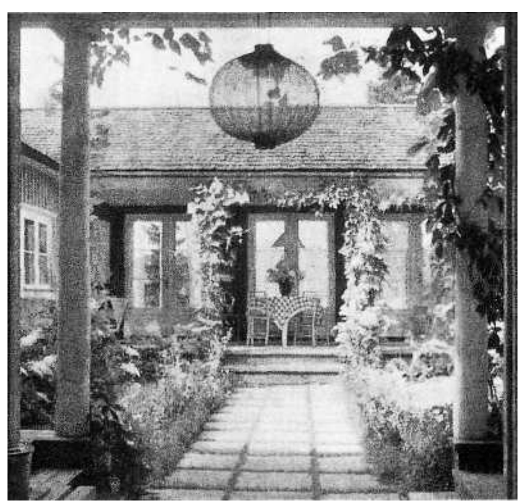
Pese a la importancia determinante de las premisas utilitarias y pese a las apariencias formales, el jardín tiende actualmente a desarrollarse siguiendo las líneas históricas de la tradición, pero recogiendo influencias orientales de procedencia japonesa. No obstante, también parece comprometido en la búsqueda de formas nuevas que puedan derivarse del uso apropiado de los nuevos materiales.

Las corrientes más significativas están en pleno desarrollo en algunos países del Nuevo Mundo, particularmente en los Estados Unidos y en Brasil, pero también en Europa se va perfilando un importante movimiento.

En los países de Escandinavia y en los germánicos se está afianzando una manera de hacer 'naturalista' con un tipo particular de jardín, notable por sus cualidades estéticas y por su eficiente habitabilidad, con características que parecen similares tanto en las parcelas privadas como en las zonas comunitarias (figuras 10.2).

10.2. *Bajo estas líneas, jardín privado en Copenbague-Ellerup (de C.T. S0rensen); a la derecha, patio-jardín en Helsinki (de O. Kallio).*

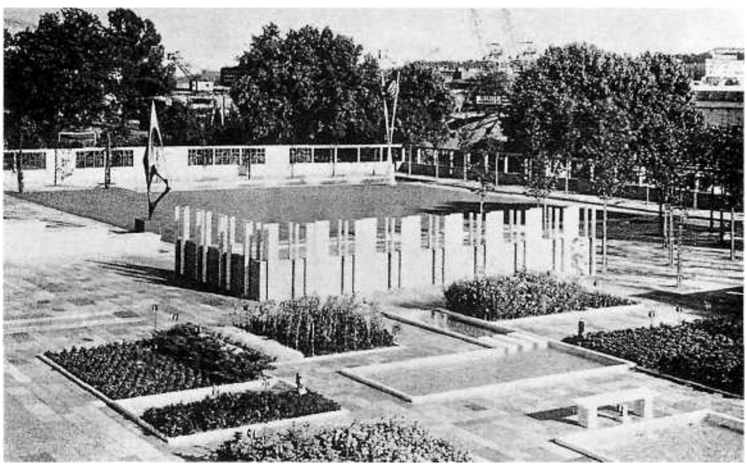


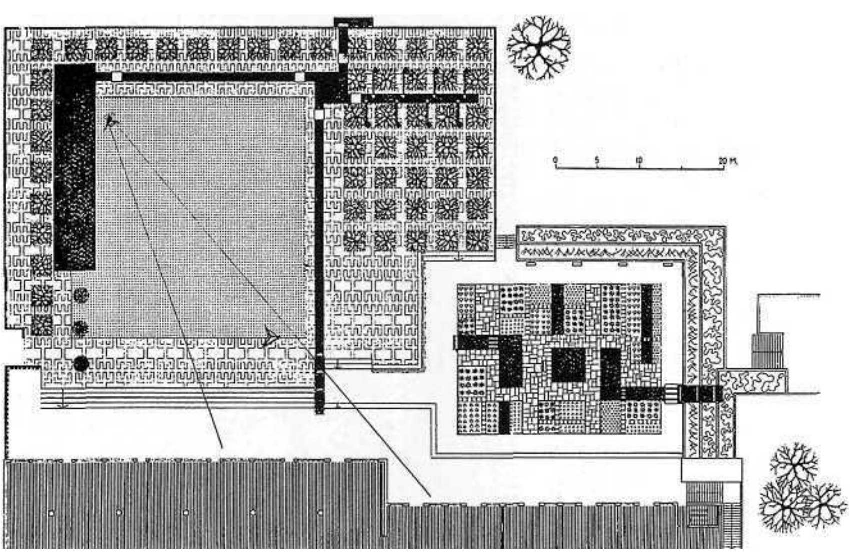


Estos jardines incluyen todo tipo de equipamientos e instalaciones para la vida al aire libre; son confortables, pero sin pretensiones, y alcanzan con frecuencia un excelente nivel de buen gusto, derivado de un aire de casual espontaneidad.

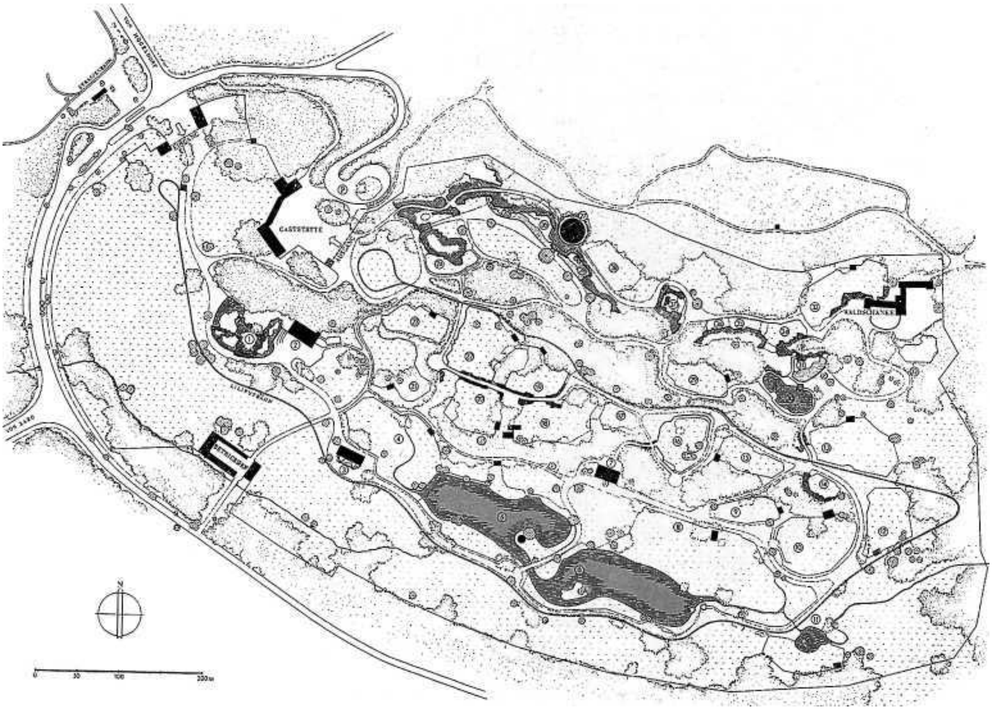
En estos países sigue viva también la predilección por ciertas formas del jardín mediterráneo, como los pórticos, los canales, las fuentes o las terrazas; y estos elementos aparecen empleados como contrapunto de las formas libres naturales, pero siempre con una perfecta adecuación funcional. Se trata, con todo, de obras eminentemente artesanales, de modesto valor artístico.

Por el contrario, estos países ofrecen realizaciones de notable nivel en las instalaciones y obras de uso comunitario como jardines urbanos, jardines especializados y parques deportivos (figuras 10.3 y 10.4).

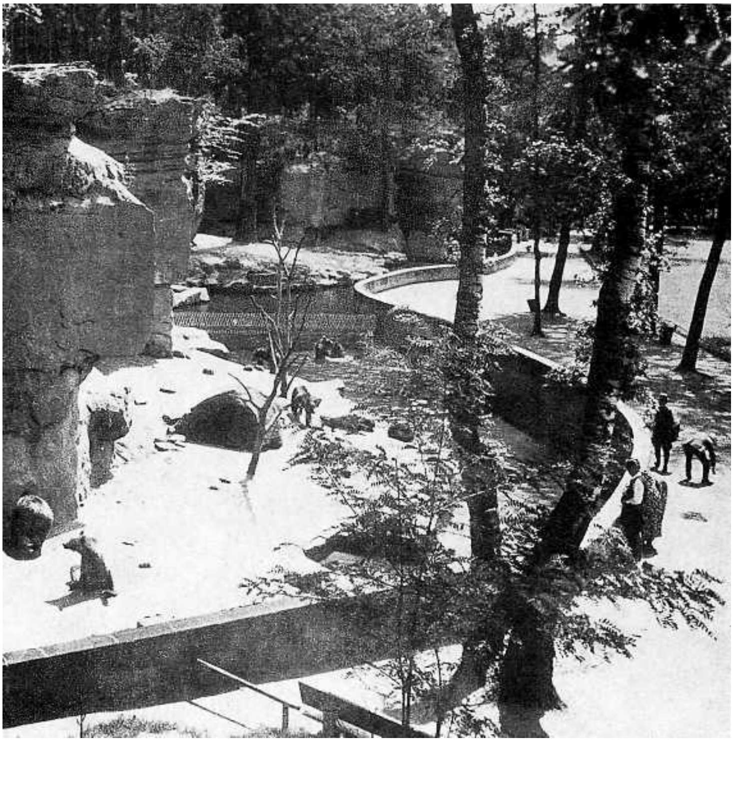


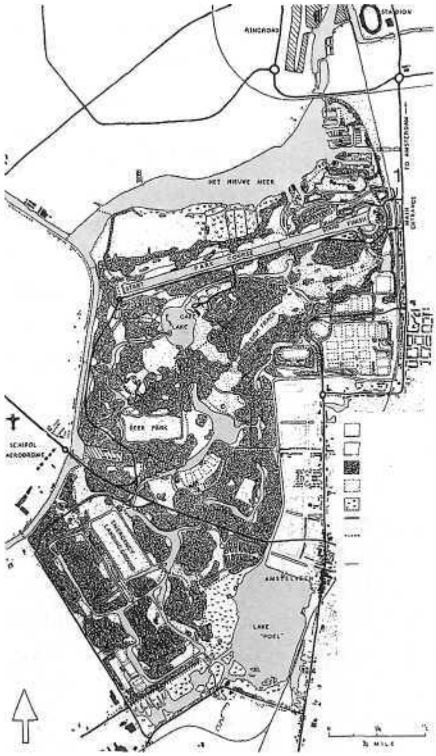


10.3. *Estocolmo, Tüllgården, de H. Blom y E. Glemme: vista de conjunto (izquierda) y planimetría parcial (abajo).*



10.4. *Núremberg, parque zoológico, de W. Brugmann y H. Schmeissner: planimetría general (arriba) y vista del recinto de las fieras (derecha).*







10.5. *Bosque de Amsterdam, de C. van Eesteren: planimetría general (arriba) y vista aérea parcial (a la izquierda).*

El país que dio origen al jardín paisajista, Inglaterra, no muestra actualmente signos válidos de evolución. El jardín inglés contemporáneo carece de fermentos innovadores y permanece atado al tipo decimonónico de finales de siglo: un compromiso entre elementos renacentistas y formas paisajistas, con una marcada búsqueda de efectos pintorescos y coloristas, en la línea del gusto propugnado por William Robinson y Gertrude Jekyll.

En Holanda, los jardines privados presentan características muy similares a los ingleses. Sin embargo, en este país se ha realizado un importante esfuerzo en la creación de grandes parques públicos, con resultados de alto nivel técnico y artístico. La principal obra es el nuevo parque conocido como el 'Bosque de Amsterdam', diseñado por el arquitecto Cornelis Van Eesteren (figura 10.5). Situado al sur de la ciudad, este parque cubre una extensión de 900 hectáreas (algo más que el Bois de Boulogne) y se ha ido realizando gradualmente a lo largo de unos veinte años, utilizando para ello el terreno de un pólder existente. Incluye un extenso conjunto de lagos comunicados por una red de vías de agua, y toda clase de equipamientos para el entretenimiento y la práctica de deportes, entre ellos un gran estadio náutico de 2.200 metros de longitud.

El terreno está cubierto en gran parte por espesas masas boscosas, interrumpidas de cuando en cuando para hacer sitio a las instalaciones recreativas, a los edificios y a componentes varios como pistas de juego, piscinas, jardines especializados, praderas, reservas de animales, teatros al aire libre, cafés y restaurantes, campamentos y albergues. El organismo planimétrico es original y no tiene semejanza alguna con los tipos tradicionales; en realidad, se inspira en formas y motivos naturales como la laguna y la floresta. Con esta imponente realización -la mayor de su género en Europa en las últimas décadas-, Van Eesteren ha propuesto un modelo de parque actualizado y de un gusto totalmente nuevo. *

En los países latinos persiste todavía la fuerte influencia de la tradición clásica, así como la que determinan las condiciones climáticas. De ello se deriva un tipo de jardín de genuino carácter mediterráneo, rico en valores plásticos, que nunca renuncia a la perfección de su diseño en planta, aunque con una articulación más libre respecto a los modelos del pasado.

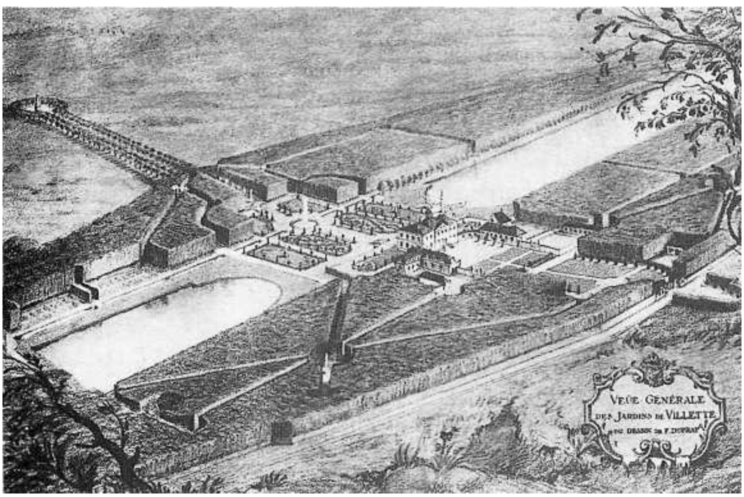
Esta tendencia se manifiesta de una manera muy lograda en Francia, donde este arte puede presumir de haber gozado de un desarrollo ininterrumpido, gracias a la presencia de paisajistas de excepción como Duprat y Greber, que trabajaron a principios del siglo xx, así como los hermanos Vera, que pueden considerarse sus continuadores (figura 10.6). Estos artistas, en especial Greber, han creado jardines admirables en las costas del Mediterráneo y su mérito consiste en haber interpretado de manera refinada las características del entorno natural gracias a un perfecto

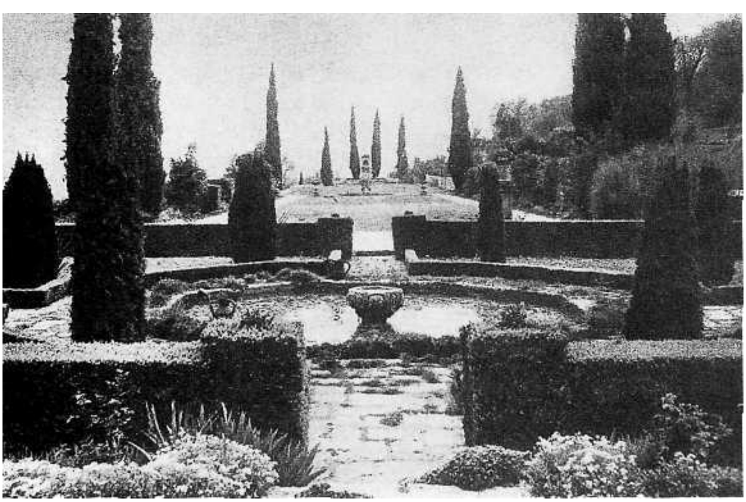
* Cornelis van Eesteren, nacido en 1897, murió en 1988.

dominio en el empleo de los elementos tradicionales, adaptándolos a las exigencias actuales.

España sigue fiel a la tradición de los jardines de tipo granadino y sevillano, con sus característicos patios y la exuberante riqueza de los motivos acuáticos y de la decoración vegetal. Este respeto por la tradición no se entiende, sin embargo, de manera pasiva o en sentido puramente estilístico, sino que se interpreta como la perpetuación de un hecho artístico íntimamente ligado a la vida y al entorno.

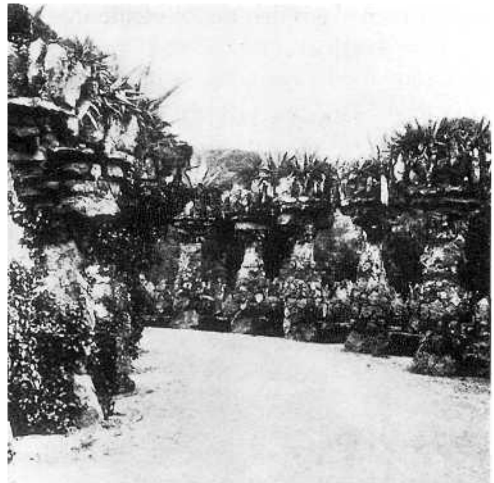
Una creación de valor excepcional es el parque Güell de Barcelona, ideado por Antonio Gaudí. Por su singularidad y por su fuerza expresiva -debida a una perfecta interpretación de los elementos naturales en armoniosa síntesis con los de carácter plástico y pictórico-, este parque puede considerarse una de las obras más significativas del arte moderno (figura 10.7).

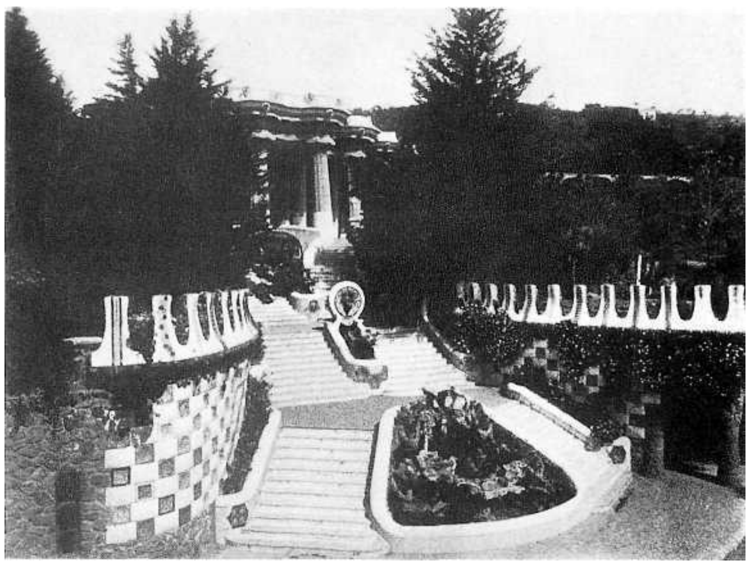


10.6. *A la izquierda, Villette Conde Court, proyecto para un jardín (de Duprat); debajo, Grasse, La bastide de Saint-Frangois (de Greber).*

io.7- *Barcelona, parque Guell, de A. Gaudi: vistas de un paseo (derechaj y de la gran escalinata (debajo).*





Construido en un terreno en pendiente, con una extension de 15 hectareas y con vistas al mar, el parque se concibio inicialmente como una colonia residencial de villas inmersas en la vegetacion. La ladera de la colina presentaba extensos afloramientos de rocas calcareas intercalados con estratos de tierra. Gaudi remodelo el terreno conservando la disposicion del relieve con un conjunto de construcciones en terrazas, obras de contencion y viaductos -todo ello articulado en lineas fluidas, de un movimiento ondulatorio casi definido por el terreno- y configuro formas y estructuras a partir de las rocas del lugar. Aplico a estas estructuras una decoracion exuberante basada en el empleo de la ceramica y los azulejos, logrando unos esplendidos efectos de cromatismo plastico, en la tradicion del jardin espanol.



10.8. *Raffaele De Vico, jardines en Roma: a la izquierda, la cascada del lago de la EUR; debajo, la fuente de la concha en el parque del monte Oppio.*





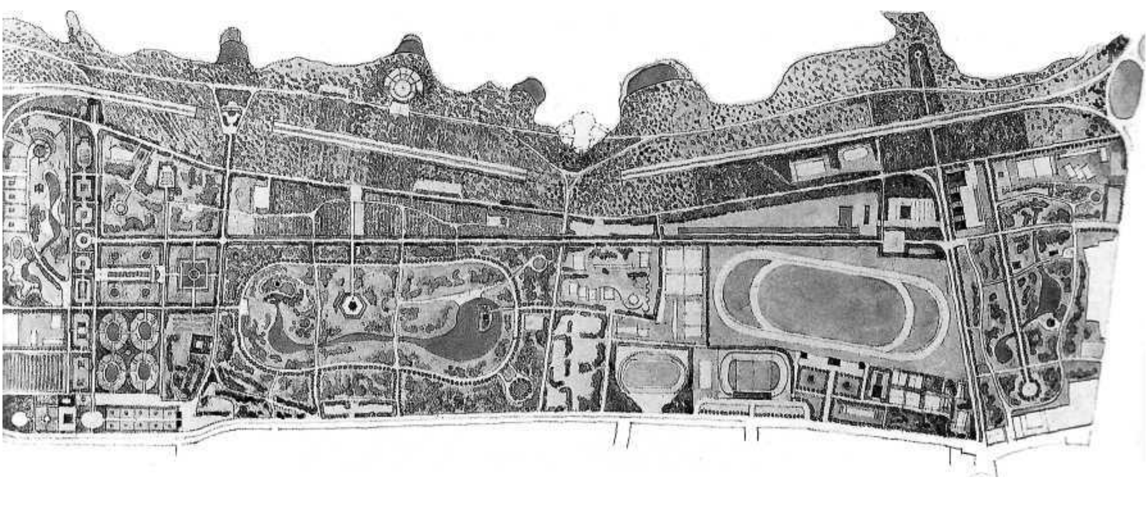
10.9. *Pietro Porcinai, jardi'n privado, Florencia.*

De Italia puede decirse que, tras un periodo de absoluto desinterés por este arte, se aprecia actualmente un incipiente aunque lento despertar, orientado hacia una renovación de las formas tradicionales, igual que ocurre en otros países de cultura latina. En las últimas décadas no han faltado realizaciones de relieve, pero resultan esporádicas y no están insertas en un movimiento general de verdadera recuperación. Hay que mencionar el excelente trabajo del arquitecto Raffaele De Vico para la reordenación y el enriquecimiento de los parques de Roma -el monte Oppio, el parque Virgiliano o el parque zoológico (figura 10.8)- y la actividad del florentino Pietro Porcinai, autor de numerosos jardines privados, placenteros y eficientes, inspirados con frecuencia en las formas tradicionales del jardín toscano (figura 10.9).

También en Italia, aun careciendo de grandes realizaciones, se manifiesta un vivo interés por la protección y la restauración de los jardines históricos y por la recuperación y la regeneración de territorios naturales degradados; ejemplo de ello es el parque de la Favorita en Palermo (figura 10.10); se aprecia, además, un notable fervor creativo tanto en el campo del arte de los jardines como en el más general de la arquitectura paisajista.

10.10. *Palermo, parque de la Favorita: vista cenital antes de la intervención y, debajo, proyecto de organización y recuperación, de Francesco Fariello.*





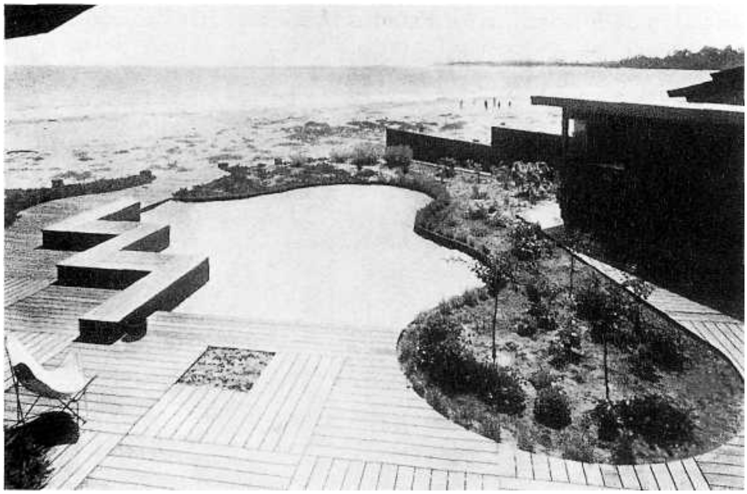
Fuera de Europa, en los Estados Unidos, el arte del jardín y del paisaje está en pleno desarrollo. La innata predilección de todas las clases sociales por esta forma artística se ve aquí favorecida por el bienestar material, por la fácil disponibilidad del terreno y por la madura conciencia mostrada por las administraciones públicas con respecto al problema de la naturaleza y el paisaje.

La vastedad del territorio -con la diversidad de situaciones climáticas y ecológicas que ello supone- favorece también el desarrollo de variadas tendencias y la asimilación de las influencias exteriores. Así, los estados bañados por el océano Atlántico muestran predilección por la tradición del jardín inglés, mientras que California y los estados del Pacífico -aunque ligados a la tradición del jardín colonial español- están influidos por algunos aspectos formales del jardín japonés, debido también a sus semejanzas climáticas.

Entre tanta variedad de influjos y de tendencias, afloran sin embargo algunos fermentos originales, inclinados generalmente hacia una traducción moderna de las formas tradicionales. Los esquemas clásicos suelen trasponerse a menudo en líneas fluidas, pero con una caracterización expresiva más resuelta. Este procedimiento -que pretende enlazar las formas geométricas con esas otras, más libres, del mundo orgánico- refleja el eterno anhelo del artista, dedicado a poner en relación las concepciones del pensa-



IO.II. *Oakland (California), cubierta jardín del Kaiser Center (de Beckett).*



10.12. *Aptos (California), jardín Martin a orillas del mar (de T. Cburch).*

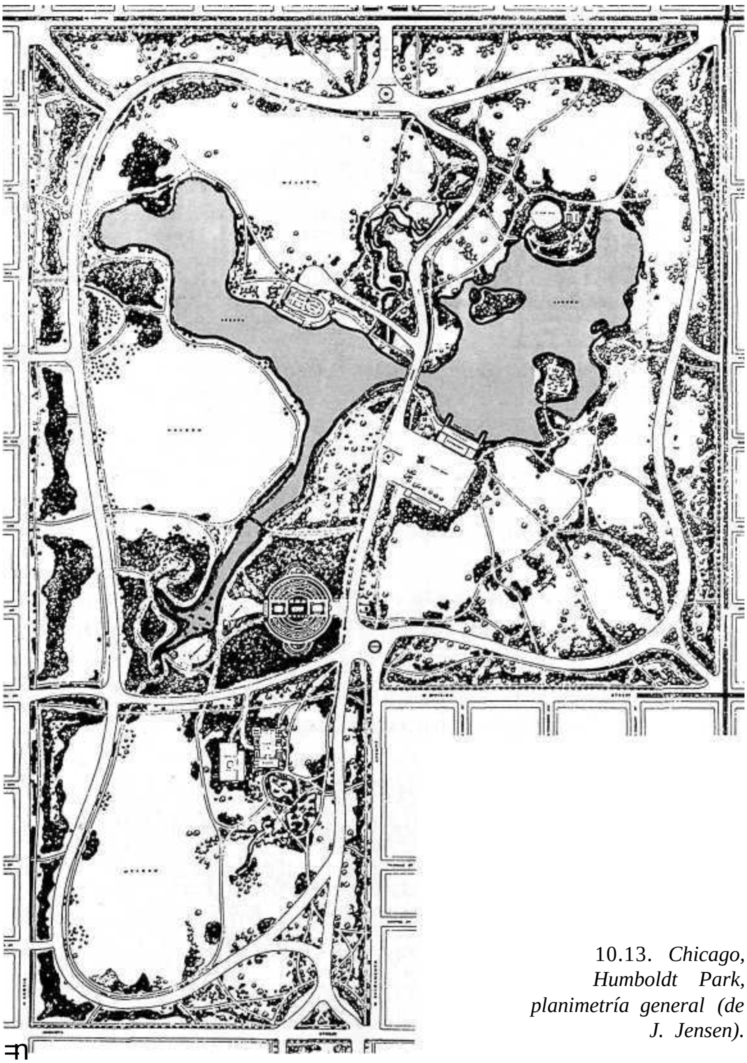
miento humano con los aspectos del mundo físico mediante un lenguaje estético.

Ejemplos de tal tendencia son los pequeños jardines urbanos surgidos junto a grandes edificios o en la cima de éstos (figura 10.11); y también otros, creados en zonas áridas poco favorables para la vegetación, donde lo valioso del elemento verde se enfatiza con la búsqueda de formas sucintas para obtener efectos de contraste: una pradera claramente delimitada junto a una superficie pavimentada en piedra o junto a un terreno arenoso; o una lámina de agua de líneas sinuosas que tiene como fondo una pared rocosa (figura 10.12).

Como elementos de mediación entre el artificio humano y la naturaleza, los arquitectos norteamericanos usan con mucha imaginación los nuevos materiales ofrecidos por la tecnología moderna -como el hormigón, los metales o el vidrio-, creando con ellos formas apropiadas y expresivas, en lugar de las burdas imitaciones de piedra artificial que se usaban hasta hace unas décadas en su país.

En los Estados Unidos, el principal desarrollo se está llevando a cabo actualmente a una escala mayor, con la aplicación de los principios aprendidos en el diseño de jardines a paisajes más amplios y a las grandes obras de intervención humana en el territorio, como la urbanización de nuevas áreas, las instalaciones industriales y técnicas, y las carreteras (figura 10-13). Así pues, en este país está en pleno desarrollo ese movimiento que dio comienzo en Inglaterra hacia finales del siglo xvm por obra de los paisajistas de la época, quienes por primera vez ampliaron al paisaje rural el diseño paisajista.

En Brasil, al jardín moderno se le ha dotado de formas originales con características de estabilidad y perfección, derivadas de la convergencia de los elementos tradicionales y de las aspiracio-

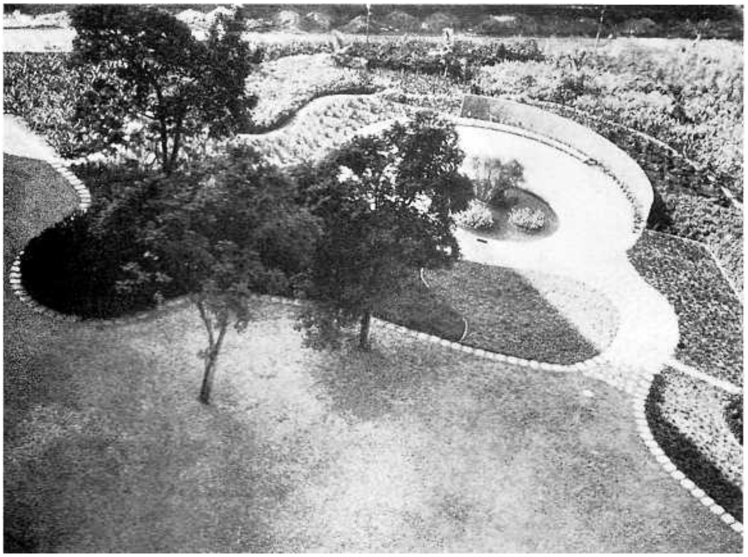


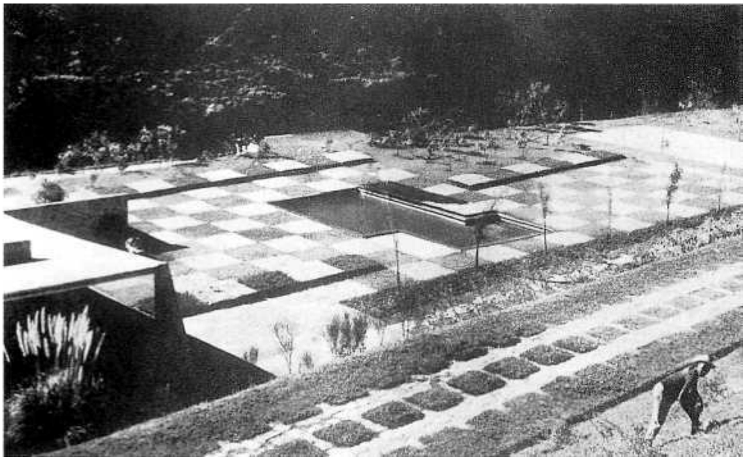
10.13. *Chicago, Humboldt Park, planimetría general (de J. Jensen).*

nes propias de nuestra época, en particular las condiciones del clima y del lugar. Efectivamente, en este país la herencia del exuberante barroco portugués se ha insertado en el movimiento de la arquitectura moderna, saltando casi dos siglos, para encontrar una expresión nueva en armonía con las demás artes y con el entorno natural.

Esta evolución se debe casi exclusivamente a un artista de excepción: Roberto Burle Marx, pintor y paisajista, que a una ardiente imaginación añade una particular maestría en el empleo de las plantas tropicales (figuras 10.14 y 10.15).* Los jardines creados por Burle Marx expresan una concepción clara, de diseño resuelto, en donde las formas abstractas de la pintura moderna parecen haber sido transferidas al paisaje con láminas azules de agua, masas fluidas de follaje de vivos colores, alfombras de cés-

* Roberto Burle Marx, nacido en 1909, murió en 1994.





10.14. *jardines de Roberto Burle Marx: a la derecha, Río de Janeiro, jardín del Hospital Sarragodi; debajo, Petrópolis, jardín Cavanela.*



10.15. *Caracas, plano general del parque del Este (de R. Burle Marx).*

ped de distintas tonalidades y pavimentos de mosaico. Las plantas aparecen en ellos en masas de color para reforzar el diseño, o bien en elementos aislados a modo de esculturas vivas. La brillantez de los colores, así como la libertad y exuberancia de las formas están a tono con el gusto tradicional del país y con el escenario natural, configurado por líneas nítidas bajo un sol de intensa luminosidad.

En un sentido más general, el mayor mérito de Burle Marx consiste en haber introducido en el diseño del jardín un lenguaje común a las otras artes, reafirmando así la íntima afinidad entre pintura, escultura, arquitectura y arte paisajista, sin por ello renegar de las aportaciones de la tradición.

Ésta es, en realidad, la meta a la que debe orientarse el arte del jardín en la actualidad.

# Los jardines del siglo XX

*Miguel Ángel Aníbarro*

La valoración que hace Francesco Fariello del jardín de la primera mitad del siglo xx pone de manifiesto una perplejidad que debió de ser común durante bastantes años. Tras la atención privilegiada que se le había concedido a lo largo de dos siglos (desde los tiempos de Le Nótre a los de Olmsted), no era fácil comprender un eclipse del jardín justamente en la época de su mayor demanda social. Sometido a los parámetros cuantitativos de la zona verde, el jardín desembocaba en la fragmentación, la banalización y el olvido de su capacidad de significado, llegando a ser inviable como obra artística. Pero si había perdido su sentido, obras como el Cementerio del Bosque o fenómenos como el de Roberto Burle Marx -con el que concluye el último capítulo- sólo podían percibirse como excepciones.

Investigaciones posteriores que han llenado las lagunas más notables -unidas a un examen de las aportaciones de los arquitectos realizado desde sus propios presupuestos- ponen de manifiesto la continuidad de la evolución del jardín durante el siglo xx, permitiendo una visión más comprensiva que se completa con lo sucedido en los últimos decenios.

Lo que parecía eclipse quizá sea sólo un periodo de latencia. La ausencia de sentido parece ahora una desorientación originada por el agotamiento del modelo paisajista, la magnitud de las necesidades sociales y la metamorfosis de la ciudad contemporánea, que obligaron a una nueva alianza con la arquitectura y las artes plásticas, a la dispersión del jardín en el continuo espacial de la ciudad abierta y a la adopción de un lenguaje abstracto que lo alejaba del público; en definitiva, a una complicada reconsideración de sus fundamentos que no llegó a madurar hasta después de la II Guerra Mundial.

Así pues, hay un jardín del siglo xx que, colocado junto a la arquitectura, ocupa una posición comparable a la del Renacimiento y el primer Barroco. Su trayecto comienza con la reducción a la escala de la casa suburbana por la vía de la composición libre inglesa, y con la concentración simbólica de la Secesión vienesa. Pero desde el periodo de entreguerras el jardín se ha visto sometido a las solicitaciones cruzadas de las vanguardias artísticas y de las corrientes arquitectónicas del Movimiento Moderno, a las desmesuradas expectativas urbanísticas y a las estimaciones, a veces divergentes, de arquitectos y paisajistas. El cubismo y el ra-

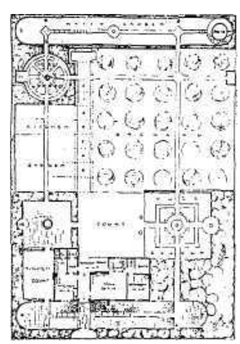
cionalismo fueron sus primeras referencias, sustituidas por el organicismo y la abstracción biomórfica en los decenios centrales; luego vinieron las relecturas de lo moderno, el arte conceptual y la crisis que ha transformado la arquitectura en el tercio final del siglo. Las influencias del campo artístico contribuyeron a la renovación formal del jardín; las arquitectónicas, al manejo del espacio y el cambio de los tipos; las paisajistas, a la reconsideración de los materiales naturales; y las demandas de fondo de la ciudad contemporánea, a la revisión de sus contenidos sociales.

## *El retorno a la arquitectura*

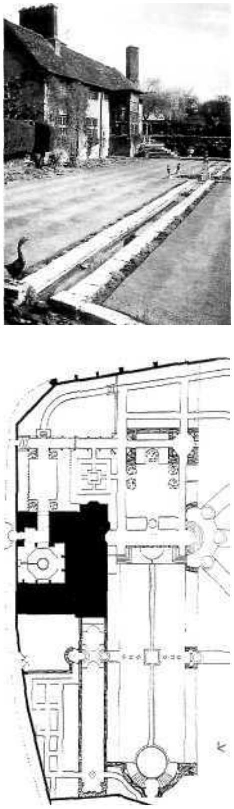
El distanciamiento con respecto al eclecticismo del parque del siglo xix coincidió con la renovación producida en Gran Bretaña por el movimiento Arts & Crafts. La demanda formulada por William Robinson en favor de un 'jardín selvático' -un jardín que combinase una regularidad elemental con el cultivo de flores, hierbas y árboles rústicos según el modelo de la casa campesina tradicional- fue seguida por la propuesta de Reginald Blomfield de un 'jardín formal' integrado en la arquitectura y caracterizado por la simplicidad ornamental, al modo del viejo jardín renacentista inglés.

Ambas tendencias desembocaron a finales del siglo en la búsqueda de un estilo vernáculo: para los arquitectos del movimiento Arts & Crafts, la correspondencia con la casa era más importante que la relación con el paisaje; la casa se prolongaba en el jardín mediante pérgolas, paseos, muros y estancias al aire libre, y en todos ellos reaparecían los materiales del edificio. Al tiempo que abandonaba los estilos históricos, el jardín se reducía a la modesta escala de la vivienda suburbana, lo que implicaba un trazado regular y una diferenciación por usos de los espacios, dispuestos libremente en torno a la casa. Como quería William Morris, «[el jardín] debe estar separado del mundo exterior. No debe imitar de ningún modo las intenciones o el aspecto casual de la naturaleza, sino aparecer como algo que no se puede ver en ninguna otra parte que no sea en la casa del hombre».

E.i. *M.H. Baillie Scott, Springcot, 1903, planta de los jardines.*



Esto es lo que se observa en obras de Charles EA. Voisey como New Place en Haslemere (1897) o la casa Broadleys (1898), y en las plantas presentadas por M.H. Baillie Scott en *Houses and Gardens* (1906), cuyos trazados se apoyan en desplazamientos de ejes ortogonales que estructuran prados, rosaledas, huertos y arboledas (figura E.i). En este contexto hay que situar a Gertrude Jekyll, cuyos esquemas de colores y texturas se experimentaron en los terrenos de su residencia en Munstead Wood (1889) y en las obras realizadas en colaboración con Edwin Lutyens, a cuyas intrincadas ordenaciones arquitectónicas ceñía sus macizos y bordes de hierbas y flores.

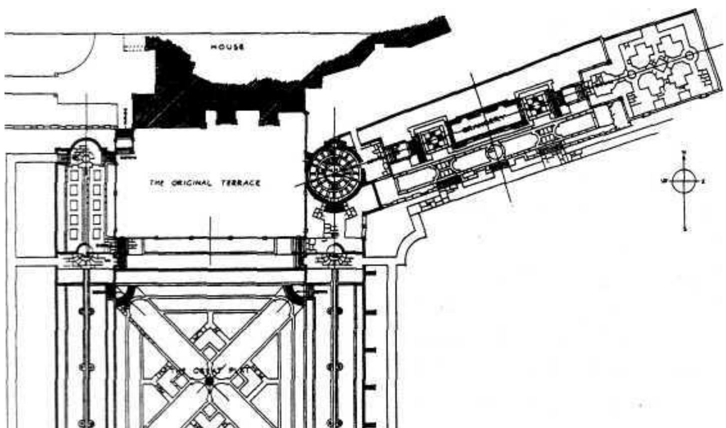


E.2.. *Edwin Lutyens, Deanery,* 1901: *vista del prado y la acequia, y planta de los jardines según Muthesius.*

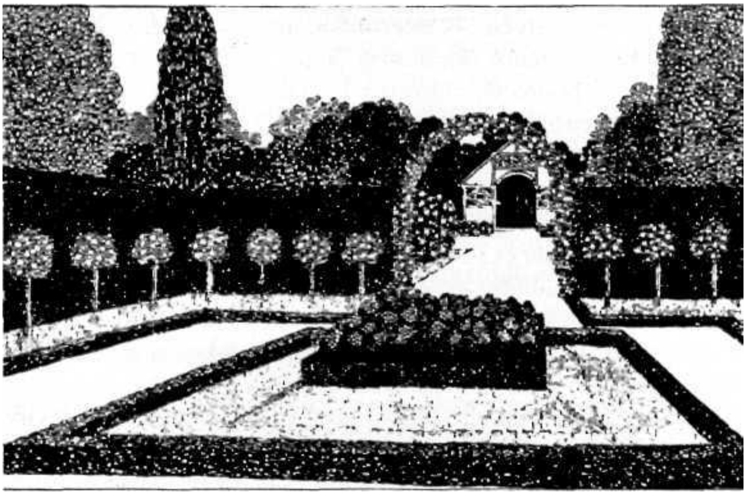
Para Edwin Lutyens, la interacción de la casa y el jardín significaba una aplicación simultánea de los mecanismos compositivos, hasta el punto de convertir las fachadas en planos de encuentro tan sensibles a las solicitaciones de los espacios interiores como de los exteriores. Además, la compartimentación del jardín y el tratamiento del agua y de los cambios de nivel tienen reminiscencias del jardín musulmán y del renacentista. En el prado rehundido de Deanery (1901), una acequia axial nace bajo un falso puente con escalinatas de esquina, delante del mirador acristalado (figura E.2). La entrada procesional de la casa se prolonga en el jardín, repetida por dos accesos secundarios que recogen transversalmente las habitaciones descubiertas; éstas se organizan en direcciones longitudinales que prolongan o reiteran las del edificio. En cambio, el jardín de Hestercombe (1904) está separado de una casa preexistente (figura E.3). Es un espacio grande y cuadrado, delimitado por bancales escalonados al pie del edificio, dos terrazas recorridas por acequias a los lados y una pérgola a media altura que encuadra las vistas del paisaje. El plano central está cruzado por bandas diagonales de césped superpuestas al dibujo romboidal de los macizos; luego, los jardines se prolongan en oblicuo, articulados por una rotonda, en un pabellón de invernadero y un jardín de hierbas.

Los planteamientos de la llamada 'arquitectura libre' británica fueron transmitidos a los países centroeuropeos por Hermann Muthesius en su libro *Das englische Haus* (1904-1905), donde al referirse a los alrededores de la casa estudiaba los orígenes, principios y componentes del jardín con profusión de ilustraciones.

En el ámbito de la Secesión vienesa el jardín recuperó un valor simbólico junto a su carácter arquitectónico. Joseph August Lux

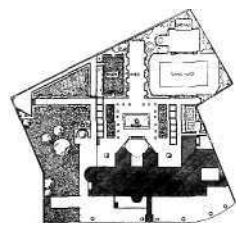



E.3. *Edwin Lutyens, Hestercombe, 1904, planta general.*



E.4. *Franz Lebitsch, dibujo de jardín.*

entendía su 'jardín de la belleza' como antítesis de la naturaleza y expresión de poesía; los dibujos de Franz Lebitsch enfatizan el fundamento geométrico de una composición en la que la masa y el cromatismo de las plantaciones quedan contenidos por los elementos tectónicos (figura E.4). En los jardines del palacio Stoclet (1905-1911) y de las casas posteriores en la colonia Hóhe Warte, Josef Hoffmann experimentó trazados que amplificaban la síntesis compositiva del edificio, ajustando recursos espaciales de origen barroco a una organización de ejes desplazados y piezas compensadas (figura E.5).

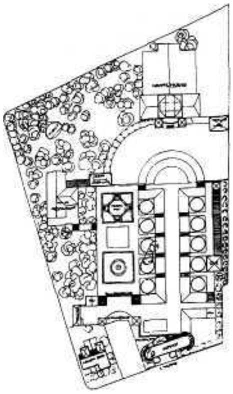


E.5. *Josef Hoffmann, Palacio Stoclet, Bruselas, 1905-1911, planta general.*

En cambio, Joseph Maria Olbrich tenía una concepción ornamental del jardín basada en elegantes acordes de dos o tres colores, que en la colonia de la Mathildenhóhe (1899) acompañaban la subida procesional hacia la casa Ernst Ludwig (figura E.6); para la exposición de Darmstadt de 1905 realizó un jardín con



E.6. *Joseph María Olbrich, colonia Mathildenhóhe, Darmstadt, 1899, vista de la avenida procesional que lleva a la Ernst Ludwig Haus.*

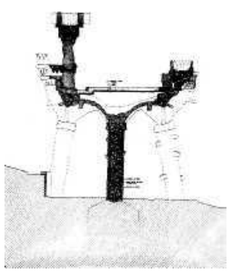


E.7. *Peter Behrens, Exposición de Arte Alemán, Colonia, 1906, planta general.*

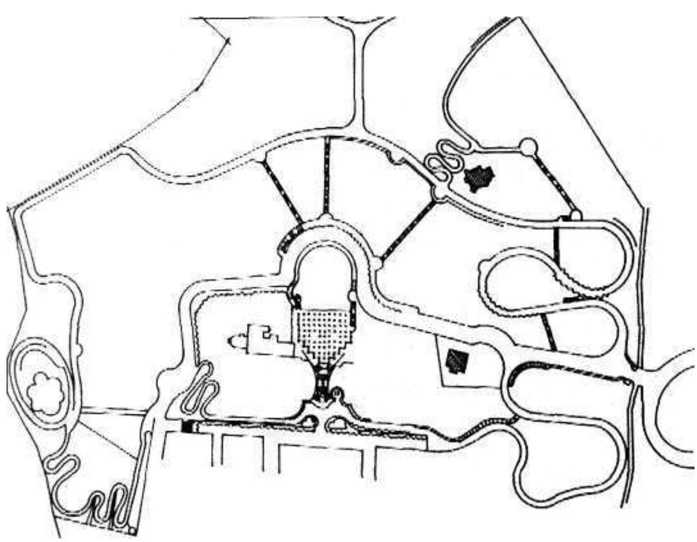
cuatro estancias monocromas en las que macizos florales, pabellones, mobiliario y fuentes se sometían a los colores azul, rojo, amarillo y verde.

Por otra parte, los jardines para exposiciones creados por Peter Behrens entre 1904 y 1908 se concebían como organizaciones autónomas respecto a la edificación, pero análogas en el modo de agregación de las partes, subrayadas por la presencia constante de celosías blancas (figura E.7). Mientras tanto, en las viviendas de Heinrich Tessenow el jardín retomaba el papel utilitario y de recreo doméstico del huerto, en el que cultivos y frutales estaban acompañados con bancos, vallas y cenadores cubiertos por enredaderas.

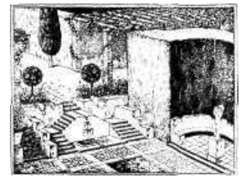
Un enfoque radicalmente alejado de esta nueva regularización del jardín fue el adoptado por Antonio Gaudí en el parque Güell de Barcelona (1900-1914), al fundir un paisaje agreste con una arquitectura festiva de formas magmáticas (figuras E.8 y 10.7). De cara a la ciudad, el parque presenta un frente escenográfico, con dos terrazas almenadas que flanquean la escalinata. Ésta escalinata conduce hasta una sala de columnas seudodóricas cuyo entablamento quebrado se transforma en un banco ondulante de cerámica troceada, que recorre el perímetro externo de la explanada superior destinada a reuniones populares y actos cívicos. La plataforma efectúa la transición desde el frente urbano a la montaña. Al fondo, un muro con contrafuertes sostiene una avenida de entradas independientes, de la cual nacen los caminos que dan acceso rodado a las viviendas previstas. La difícil topografía hizo precisa la construcción de algunos viaductos apoyados en galerías cuyos toscos aparejos producen ámbitos de aspecto cavernario, mientras arriba pétreos macetones forman columnatas fantasmagóricas. Al subir por la ladera, floresta y terreno se tornan más selváticos; rocas apenas desbastadas forman muros en las cerca-



E.8. *Antonio Gaudí, parque Güell, Barcelona, 1900-1914, planta general y sección de uno de los viaductos.*



nías de la colina del Calvario. Ésta domina el recinto, y en ella Gaudí proyectaba levantar una capilla de planta lobulada, sustituida por un alto basamento con tres cruces que señalan la vista de Barcelona hacia el mar. Así el parque se entiende como un trayecto desde la celebración cívica a la excursión campestre, que culmina en un peregrinaje místico.



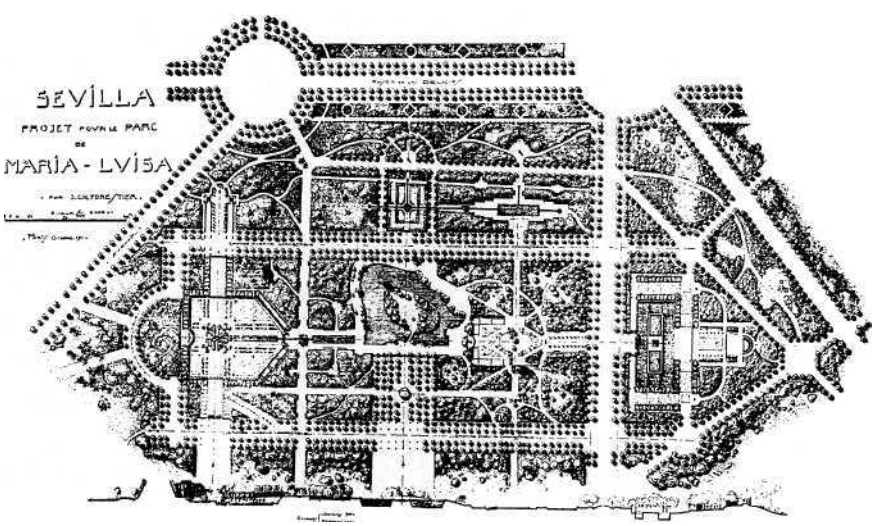
E.9. *J.-C.-N. Forestier, jardín de Joseph Guy, Béziers, 1918, perspectiva del fondo (de su* Cuaderno de dibujos y planos).

En la misma ciudad, a partir de 1915, Jean-Claude-Nicolas Forestier, conservador de los parques parisienses, insertó en las laderas de Montjui'c un conjunto de jardines de inspiración mediterránea, entre ellos la monumental sucesión de terrazas y escalinatas proyectada para el frente marítimo hacia el puerto. Su ideal de un jardín para comunicarse con la naturaleza se concretaba en composiciones clasicistas realizadas con materiales rústicos al modo inglés o con detalles arábigo-andaluces, como muestra su *Cuaderno de dibujos y planos* (figura E.9).

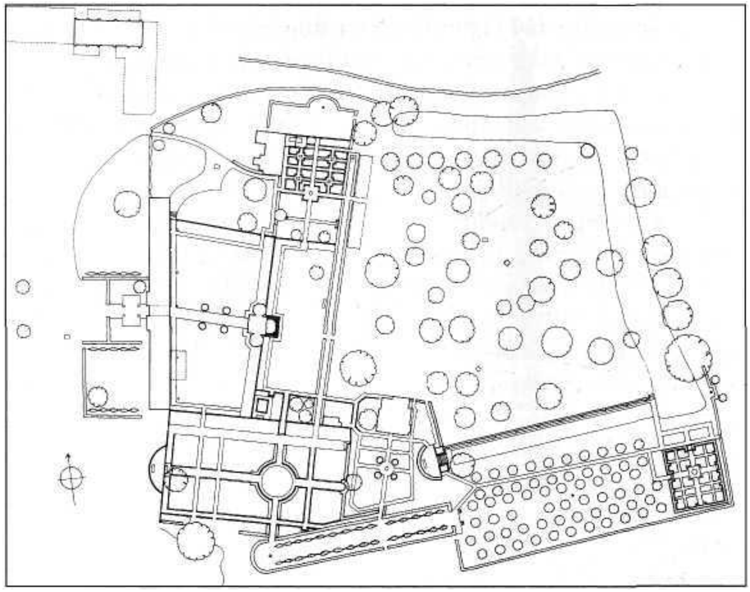
La raíz musulmana es patente en el parque de María Luisa en Sevilla (1914), integrado en la trama urbana mediante un trazado de calles arboladas; sus estancias recuerdan los patios de la Alhambra granadina o de los Alcázares sevillanos -con las acequias, azulejos y mirtos-, pero conserva en el centro un estanque, ya existente, de contorno naturalista (figura E.io). Esta reconsideración del jardín andaluz serviría de referencia a Xavier de Winthuysen en sus obras de los decenios siguientes, mientras que la vertiente latina de Forestier sería el punto de partida de Nicolás Rubio y Tudurí.

La tendencia a una rememoración del pasado se dio también en Gran Bretaña con el recurrente interés por el jardín italiano, que puso de manifiesto el deseo de escapar del localismo Arts & Crafts logrando una arquitectura más potente, pero eludiendo avanzar en sentido renovador. No obstante, lo mejor de ambas herencias -anglo-italiana y Arts & Crafts- reaparecería en los

E. 10. *J.-C.-N. Forestier, parque de María Luisa, Sevilla, 1914, planta y sección longitudinal.*

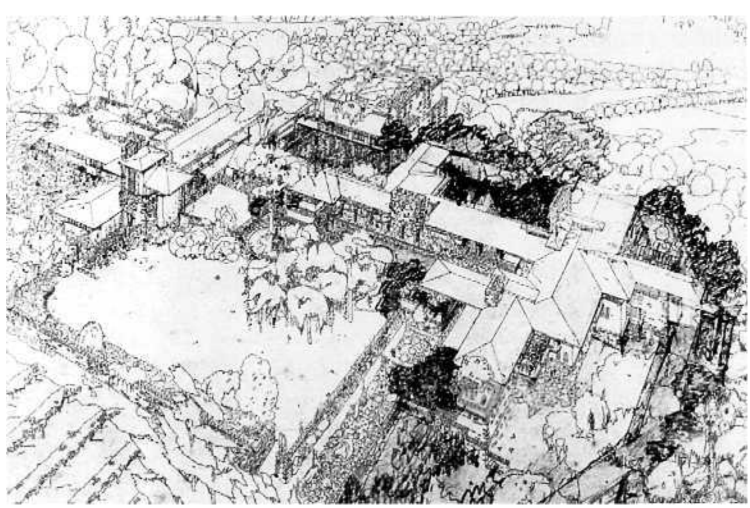


E.u. *Vita Sackville-West y Harold Nicolson, castillo de Sissinghurst, 1930 en adelante, planta general*



años treinta en Sissinghurst Castle, la vieja casa de campo que Vita Sackville-West y Harold Nicolson transformaron en una agrupación informal de recintos regularmente distribuidos que delimitan un gran huerto de frutales; la geometría ortogonal de los trazados no evita la colisión de los recintos, en los que la presencia de la edificación tradicional se combina con los fondos de estatuaria clásica (figura E.u).

Por su parte, Frank Lloyd Wright prolongó en las 'casas de la pradera' el naturalismo romántico norteamericano, haciendo del paisaje una fuente de inspiración arquitectónica. El jardín amplificaba el orden geométrico de la casa con sus ejes desplazados y cruzados, y completaba la continuidad de espacios internos y ex-



E.12. *Frank Lloyd Wrigbt, Taliesin (Wisconsin), 1911-1925, perspectiva aérea.*

ternos. Tal intimidad con el edificio, así como la libertad compositiva, debían mucho a los planteamientos de la arquitectura doméstica inglesa, traducidos a un tratamiento del entorno capaz de difuminar la presencia de aquél en el paisaje.

Ese sentimiento de integración en la naturaleza inspiró la construcción del primer Taliesin (1911-1925). Abrazando la colina pero dejando libre la cima, la casa de Wright adopta las direcciones indicadas por la topografía en vez de la cuadrícula que estructura el territorio, y se asoma al valle del río Wisconsin (figura E.iz). En sus estados sucesivos, la casa creció dejando por detrás un patio ajardinado en el que se organizó la subida hasta la cumbre, protegida por dos viejos robles; allí se fue definiendo un jardín selvático, con una arboleda, unas líneas de nivel que marcan en el suelo la cota más alta y un muro que rodea el prado, delimitando así un recinto rectangular.

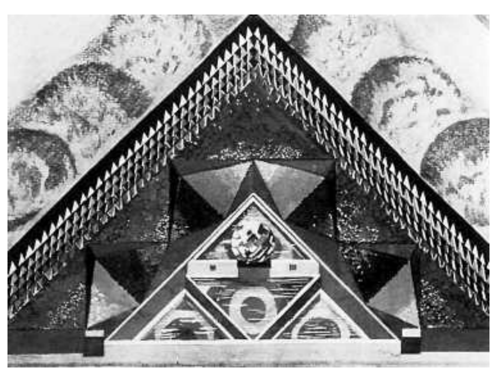
**El Movimiento Moderno**

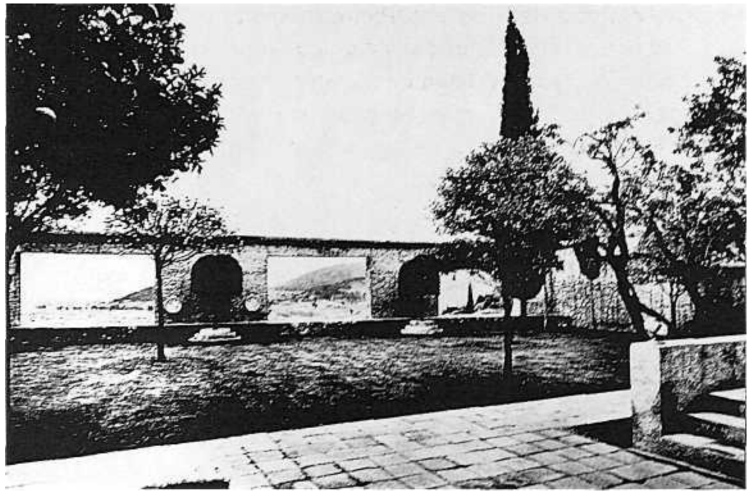
Durante los años veinte se produjo la traslación al jardín de las premisas conceptuales y formales de las vanguardias plásticas, y al mismo tiempo -pero no siempre de modo coincidente- la incorporación de los postulados arquitectónicos del Movimiento Moderno. Por una parte, el jardín se entendía en analogía con la pintura, como construcción en relieve del cuadro sobre el terreno; por otra, se consideraba una continuación de la arquitectura, integrado en la composición del edificio. En todo caso, quedó reducido a la escala pequeña y al ámbito de lo privado, y retirado simultáneamente de la primera línea del debate teórico.

Los primeros ejemplos de una asimilación vanguardista tuvieron lugar en la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París, con los árboles de hormigón de Robert Mallet-Stevens, sintetizados al modo cubista, y el 'Jardín de agua y luz' de Gabriel Guévrékian (figura E.13). Éste se organizaba con una geometría triangular que descomponía el recinto en planos de colores bri-

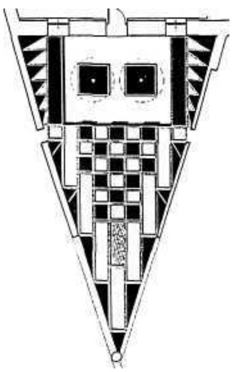
E.13. *Exposición de Artes Decorativas, Taris, 1925: a la izquierda, los árboles de hormigón, de Robert Mallet-Stevens; a la derecha, el 'Jardín de agua y luz', de Gabriel Guévrékian.*







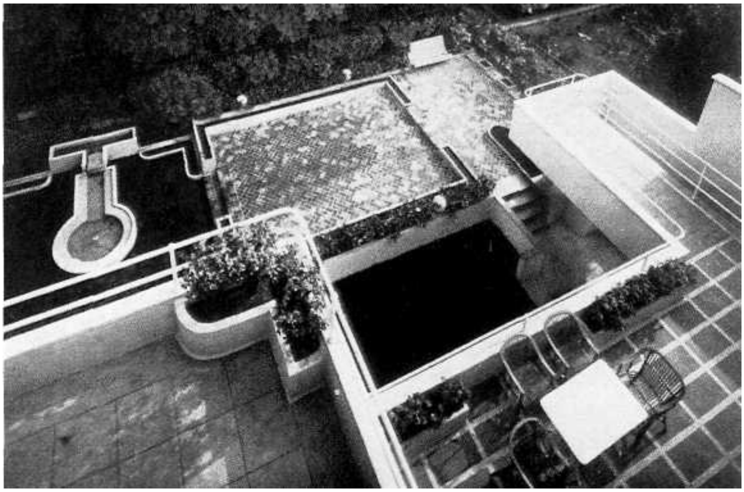
E.14. *Villa Noailles, Hyéres, 192.4: a la derecha, la terraza ajardinada, de Mallet-Stevens; abajo, planta del jardín reservado, de Guévrékian.*



liantes; el agua caía desde un cáliz-espiral a los estanques escalonados, sobre los que giraba un 'poliedro esférico' de vidrio coloreado e iluminado. La multiplicidad y el dinamismo de las imágenes reproducían la experiencia visual de la pintura órfica de Robert Delaunay.

A partir de 1924, Mallet-Stevens construyó la villa Noailles, en Hyéres, sobre un terreno escalonado frente al Mediterráneo (figura E.14). En una terraza hay una pradera con unos cuantos naranjos y cipreses, en cuya cerca -aplicando la técnica surrealista de poner los objetos fuera de contexto- unos grandes huecos recortan vistas sucesivas de la costa, alternadas con arbustos podados en esfera, mientras desde fuera se ven los árboles a través de las ventanas como si crecieran en un interior. Al lado, pero a una cota más baja, Guévrékian realizó otro jardín triangular con dos esferas metálicas (luego sustituidas por naranjos) y un damero escalonado donde se alternan teselas y tulipanes, y que se eleva hasta un estanque rectangular; en el vértice, una escultura de Jacques Lipchitz gira sobre el fondo del paisaje que dejan ver los muros recortados. También Pierre Legrain, André y Paul Vera y Jean-Charles Moreau hicieron experimentos similares en jardines urbanos, incluyendo espejos que ocultaban las cercas para provocar efectos de extrañamiento y de ampliación espacial.

En 1929 André Lurcat publicó *Terrasses et jardins,* una recopilación de ejemplos del momento en la que junto a los de Forestier, Garnier o Wright aparecían otros de Vera, Mallet, Guévrékian, Le Corbusier, Mies y Guínzburg. Para Lurcat, los jardines -escasos, debido a la relativa modestia de las villas modernas- no sólo debían responder al espíritu geométrico de la época, sino concebirse en continuidad con la arquitectura: «El jardín rodea la casa, la encuadra, la completa, la sirve; para esto es necesario que esté en armonía con ella, que obedezca a las mismas leyes que han



E.15. *Gabriel Guévrékian, villa Heim, 1927, vista desde la terraza superior.*

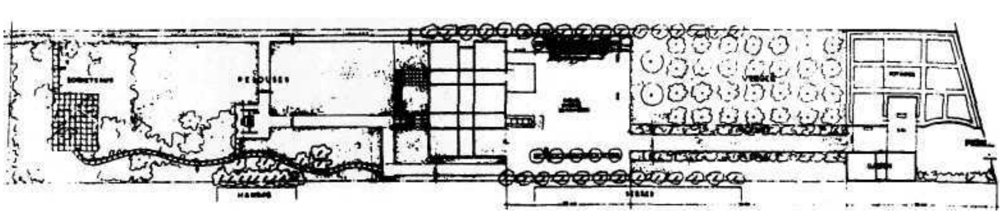
guiado su composición.» Esto implicaba un jardín menos pictórico, preparado para satisfacer ciertos usos y participar en la configuración espacial del edificio.

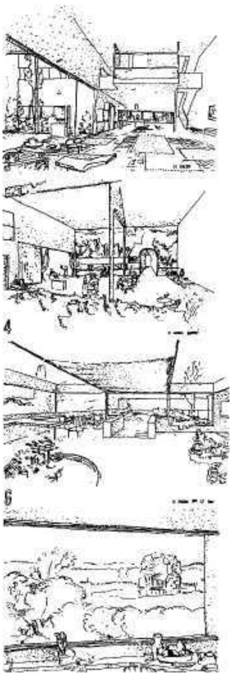
Pero fue Guévrékian, en la villa Heim (1927), quien logró incorporar las consecuencias espaciales del Cubismo en el plano arquitectónico, mediante un desarrollo espacial en altura -que se aprecia desde la terraza de la última planta- por solapamiento de los planos abiertos de las terrazas inferiores con los del propio jardín (figura E.15). Éste consiste en una concatenación de habitaciones rectangulares con escasa vegetación, conectadas con giros de 90° y ligeros cambios de nivel.

La idea que Le Corbusier tenía del jardín era más fluctuante y reductiva. Podía ser la presentación de la naturaleza en sus formas más simples, la pradera y el árbol, sobre la que se posa el edificio, como en la villa Saboya (1931); podía combinar esos elementos naturales con cuadros, pasarelas o pérgolas, todo ello articulado con la edificación; o también podía condensarlos en una plataforma enlosada ante el edificio, con algunos setos bajos de figura angular.

En el proyecto de la villa Stein (1927), la división de la parcela, estrecha y larga, mediante la casa le permitió distinguir un jardín de utilidad y otro de estancia y paseo (figura E.16). En la parte delantera, el camino recto del automóvil conduce a la explanada existente ante el edificio, delimitada por alineaciones de álamos; pero al lado hay una huerta y un vergel de frutales, dispuestos en

E.16. *Le Corbusier, villa Stein, Garcbes, 192.7, planta del proyecto del jardín.*





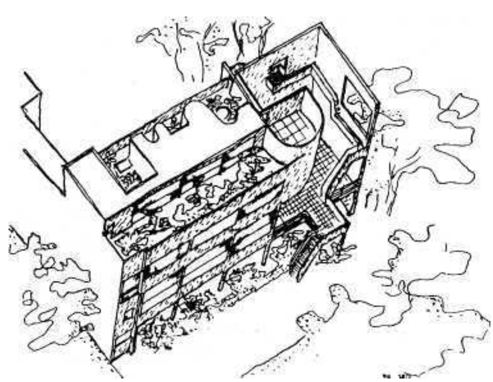
E.17. *Le Corbusier, proyecto de la villa Meyer, 1926, secuencia de vistas: salón, pensil, jardín de cubierta y ventana con vistas a la Folie St. James*

retícula a ejes con la entrada principal de la casa, como señalan dos árboles adelantados. Detrás de ella hay un prado cruzado por caminos rectos que llevan hasta un pabellón tras el que se inicia la arboleda, y luego, por el borde del recinto, a una estancia enlosada en el interior de ésta, a modo de bosquete; el recorrido lo cierra un sendero serpenteante que retorna al punto de partida. Pero el jardín construido está mucho menos estructurado, y su buscada naturalidad se pone en contraste con el parterre moderno de la plataforma que unifica las dos puertas de la casa.

Con todo, el tema más novedoso planteado por Le Corbusier, y el que mejor muestra la imbricación entre jardín y arquitectura, fue el de la cubierta-jardín. Con el Movimiento Moderno, esta posibilidad técnica adquirió un nuevo sentido: como aislante térmico de la cubierta plana, estancia al aire libre y recuperación del suelo natural ocupado por el edificio, y en función, además, de la visión aérea. «Desde el cielo» -escribía Walter Gropius- «las cubiertas verdes de las ciudades del futuro parecerán una sarta interminable de jardines colgantes.»

Le Corbusier añadió a la cubierta ajardinada el jardín suspendido o pensil, que ya antes había utilizado en las viviendas de su Inmueble-villa (1922). En el segundo proyecto de la villa Meyer (1926) hay un jardín suspendido de doble altura en el primer piso, conectado con un puente-galería al jardín trasero; y en la cubierta hay otro más, que completa el volumen cúbico del edificio con varios componentes funcionales enlazados y acompañados por vegetación. En la secuencia dibujada por el arquitecto, la ventana-mesa que encuadra la vista de la gruta de la Folie St. James era la culminación del recorrido por el interior de la vivienda (figura E.17).

Pero el paseo arquitectónico podía realizarse también exteriormente. En el primer proyecto para la villa Stein, una escalera subía desde el jardín posterior al volumen hueco del jardín suspendido (figura E.18). Desde allí, una sucesión de escaleras y pasarelas colgadas de la caja de muros permitía ascender, asomarse a la gran ventana lateral y atravesar el plano frontal por un bal-



E.18. *Le Corbusier, villa Stein, Garches, 1927, axonometría del proyecto inicial.*

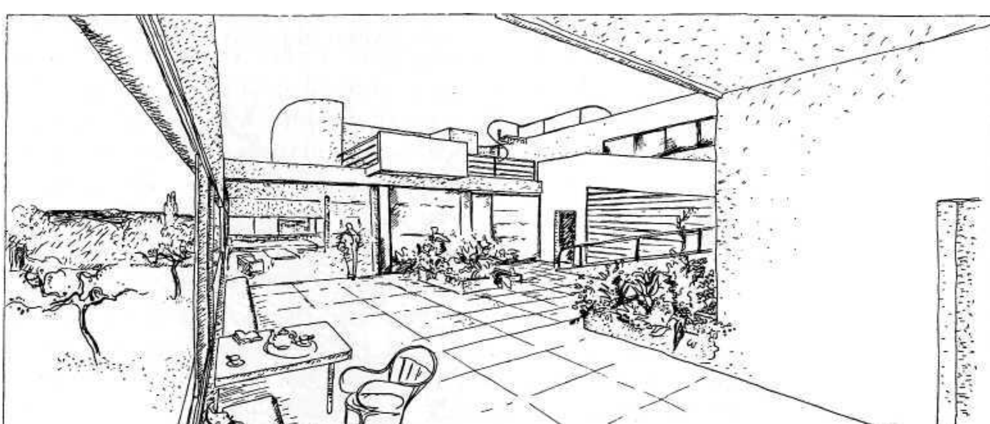
con volado hacia una arboleda, para continuar escalando por la fachada delantera hasta el ático, donde había dos jardines separados por una crujía de contorno ondulante.

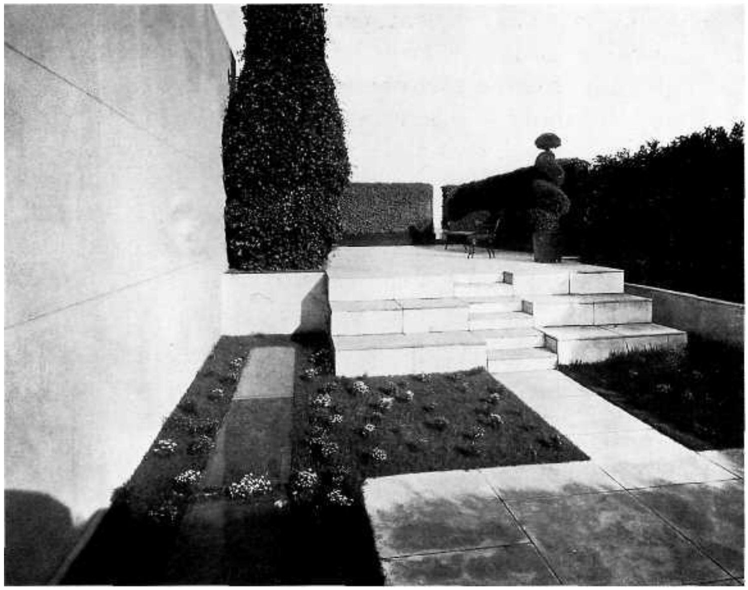
En la villa Saboya, la planta alta se organiza en torno al jardín suspendido: una habitación al descubierto comprendida en la caja de muros (figura E.19). La ventana corrida continúa la de la sala; hay una mesa adosada y dos arriates que rodean los lucernarios. Las rampas salen al exterior y llevan a la cubierta, donde una delgada pared -con su cara interna suavizada por la vegetación- define los falsos volúmenes del solárium; de frente, como en un mirador elevado, una ventana-mesa ofrece al espectador la visión del paisaje.

Éstos son jardines abstractos, ajenos a la sugestión naturalista o a la analogía pictórica, donde la arquitectura se hace cargo de todos los efectos. En ellos, Le Corbusier volvía a examinar los conceptos básicos de estancia, recorrido, visión y relación con la naturaleza. El jardín ahueca el volumen puro de la casa o lo corona con sus formas más libres, que siguen siendo tectónicas.

Este es el caso del ático De Beistegui, situado en el número 136 de los Campos Elíseos (1930), donde un espacio cerrado, con el cielo por techo, se convertía en un belvedere sobre París (figura E.20). El conjunto comprendía tres ámbitos: uno en el piso inferior, una terraza que rodeaba el apartamento, con ornamentos topiarios; otro en cubierta, con dos niveles, cerrado por muros vegetales; y el tercero, que era el solárium. Al salir a la cubierta, un sendero de losas indicaba entre la hierba el recorrido con giros de 90$^{o}$; a ras de suelo, unos lucernarios producían el efecto del agua en pequeños estanques; unas gradas subían al segundo nivel, con un ciprés situado a la izquierda. Los altos setos no-dejaban ver la ciudad, pero los del fondo eran tres bastidores que podían correrse con un mecanismo eléctrico, mostrando selectivamente panoramas de la torre Eiffel, la catedral de Notre-Dame o la basílica del Sacre-Coeur. El ciprés señalaba un último

E.19. *Le Corbusier, villa Saboya, Poissy, 192.9, perspectiva del jardín suspendido de la primera planta.*





E.20. *Le Corbusier, ático De Beistegui, París, 1930: a la derecha, vista del jardín de la cubierta; abajo, axonometría del conjunto.*

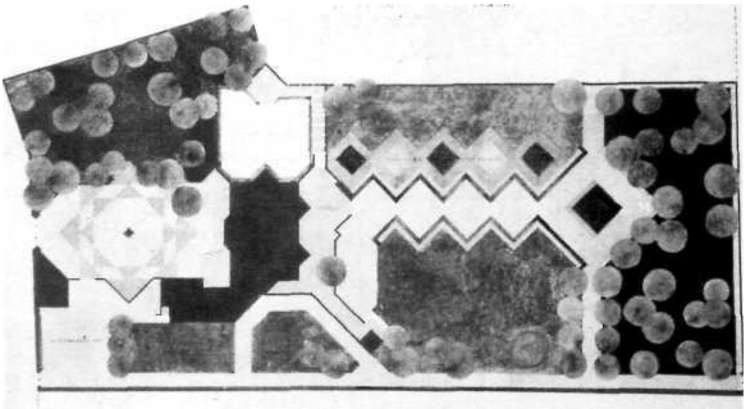


giro: junto a un cilindro de planta ovoide, una escalera accedía al solárium, con suelo de césped y muros blancos hasta la altura de la vista; una chimenea de estilo Luis xv, adosada a uno de ellos, duplicaba la figura del Arco de Triunfo que asomaba por encima. Este juego de múltiple descontextualización era congruente con un espacio deslocalizado, suspendido en el aire, cuya fingida clausura rompía un periscopio -el extraño mástil sobre el volumen cilindrico- que proyectaba imágenes urbanas en una cámara oscura.

### *Alemania y Gran Bretaña*

En Alemania, los ideales del Expresionismo visionario apenas tuvieron oportunidad de plasmarse en el jardín. Bruno Taut imaginó un paisaje terráqueo construido con luminosas formas cristalinas y grutas misteriosas; Mathieu Lauweriks especulaba con figuras laberínticas y en esvástica; Walter Gropius, en el proyecto de la casa Kallenbach (1922), optó por un expresionismo con reminiscencias poscubistas, explorando el motivo del cuadrado girado que emanaba de la esquinada asimetría del edificio (figura E.21). En cambio, resulta conceptualmente neoplástica la composición del 'Cubo rojo', un proyecto escolar de Farkas Molnar realizado en la Bauhaus en 1923.

No obstante, los registros más propicios para el desarrollo del jardín doméstico los dieron dos tipos tradicionales: la villa en ladera y la casa con patio. El asentamiento en ladera podía resolverse colocando la casa arriba y escalonando el jardín, como hizo Ludwig Mies van der Rohe en la casa Wolf (1925), cuyas están-

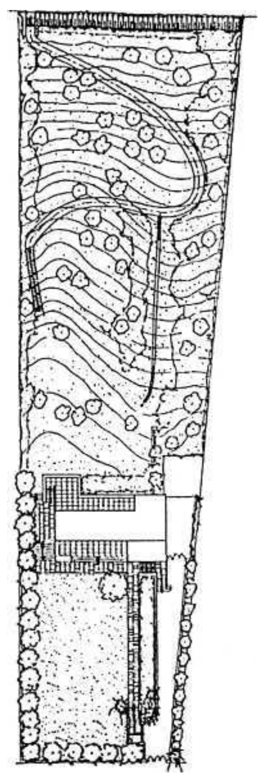


E.21. *Walter Gropius, casa Kallenbach, 1922, planta general.*

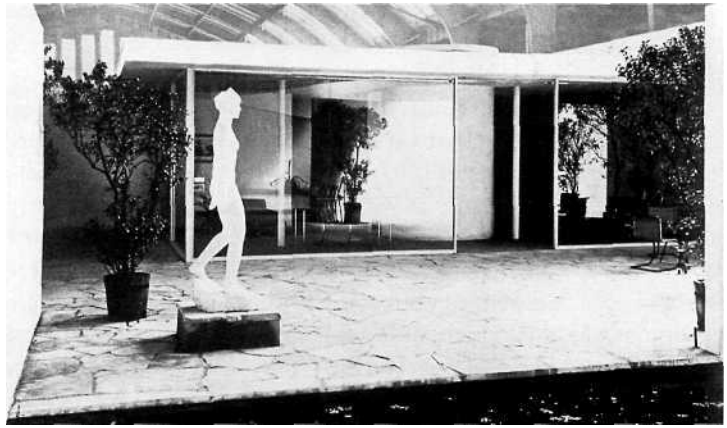
cias se abren a un jardín mínimo, ligeramente rehundido, del que parte un fuerte declive aterrazado con muros de piedra en talud. En otros casos, la solución era una pradera descendente, como en la casa de Erich Mendelsohn en Rupenhorn (1930), apoyada en plataformas angulares, donde la pendiente permite el descenso por senderos curvos escalonados a tramos y la vista hacia el lago entre el arbolado disperso (figura E.22).

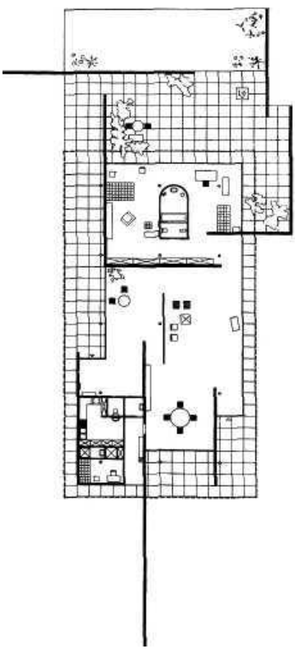
La casa con patio, de tradición mediterránea, interesó a Mies en los años treinta para hacer viviendas poco compactas, abiertas a espacios libres reservados por la cerca. En la 'Casa modelo' para la Exposición de la Edificación en Berlín (1931), las paredes interiores se prolongaban al exterior, conduciendo la vista hacia un paisaje hipotético y delimitando, sin cerrarlo, un patio-jardín ante los dormitorios (un espacio solado con jardineras); el corrimiento de un muro proporcionaba una apertura al estanque rectangular, prolongación de la plataforma, delante del cual había una figura en actitud de andar (figura E.23). En la casa Hubbe (1935) -que debía situarse en una isla del río Elba- el recinto se concibió de modo que permitiese el control del panorama desde la estancia acristalada y saliente, evitando una vista desagradable con un jardín cercado y abriendo el muro del patio mayor para asomarse al paisaje fluvial (figura E.24).

E.2Z. *Erich Mendelsohn, casa del arquitecto, Rupenhorn, 1930, planta general.*



La llegada de los arquitectos alemanes exiliados señaló la tardía y dubitativa introducción del Movimiento Moderno en Gran Bretaña, así que no fue hasta los años treinta cuando aparecieron allí los primeros jardines modernos. Pero la contribución decisiva la hizo el paisajista Christopher Tunnard con un texto clave del jardín contemporáneo: *Gardens in the Modern Landscape,* publicado en 1938, que se centraba en la identificación de las posibles tendencias de un jardín moderno inevitablemente diferente, debido a los avances científico-técnicos y a las necesidades económicas. Tunnard distingue tres orientaciones: la concepción social, la organización asimétrica y la reconsideración del orna-

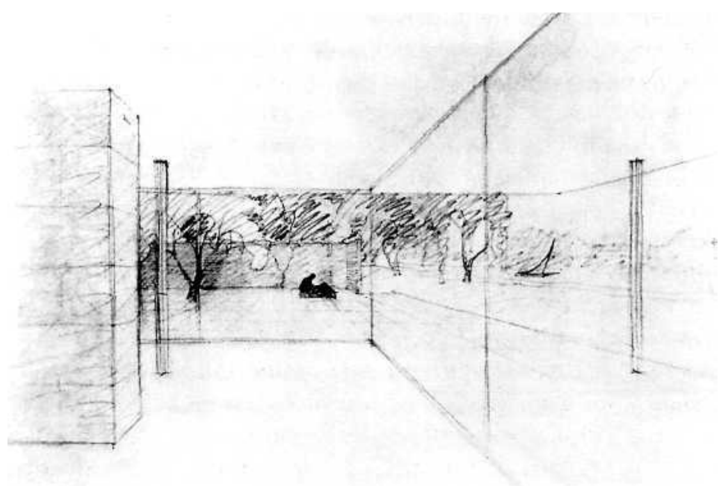




E.23. *Ludwig Mies van der Rohe, 'casa modelo', Exposición de la Edificación, Berlín, 1931, vista del patio-jardín y planta.*

mentó, a las que corresponden los enfoques 'funcional', 'empático' y 'artístico'.

La primera de ellas se hace eco del rechazo, en el campo arquitectónico, del concepto de 'estilo' en favor de una concepción formal ligada al principio de economía y a las necesidades sociales, capaz de lograr la continuidad entre la casa moderna y el jardín: «El jardín funcional [...] evita los extremos del expresionismo sentimental del jardín selvático y del clasicismo intelectual del jardín 'formal'; antes bien, incorpora el espíritu del racionalismo y [...] proporciona un ambiente amigable y acogedor para el descanso y el recreo.» Pero esta orientación arquitectónica no evita el desacuerdo con la arcádica ilusión corbuseriana dé un paisaje intacto para contemplar desde la vivienda: «Pocas personas querrían ser condenadas a languidecer tras una ventana y a hacer ejercicio exclusivamente en una cubierta-jardín [...], pero muchos encontramos que la naturaleza desornamentada (incluso con la alternativa de una cubierta-jardín de Le Corbusier) no es



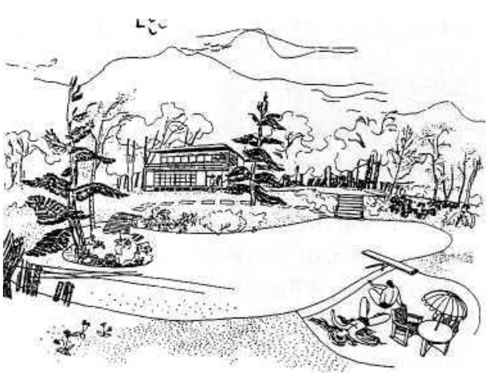
E.24. *Ludwig Mies van der Rohe, casa Hubbe, 1935, perspectiva del jardín desde el salón acristalado, con el paisaje fluvial al fondo.*

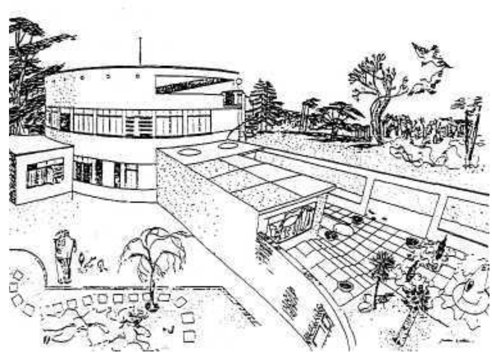
suficiente; que el paisaje, o en todo caso los alrededores de la casa, deben ser proyectados de acuerdo con las necesidades humanas.»

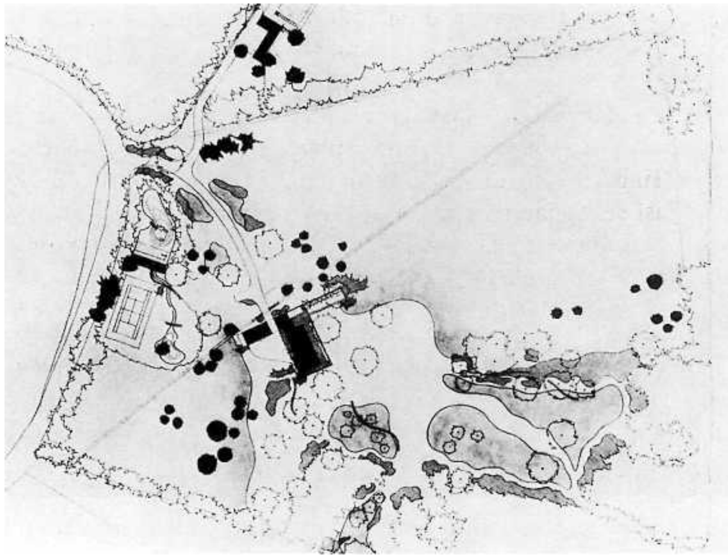
En segundo lugar, la asimetría no implica forzosamente irregularidad, como en el jardín paisajista. Se puede aplicar -argumenta Tunnard- el equilibrio asimétrico en una composición regular (así se hacía en la arquitectura); pero esta geometría más suelta necesita complementarse con un cuidado de las texturas que dote de 'relieve' a la forma del jardín. Además, el jardín debería satisfacer el sentimiento actual de empatia con la naturaleza mediante una aproximación a los materiales naturales. Un buen ejemplo de ambas cosas es el jardín japonés, a cuyos principios de unidad de materia y obra, relación entre necesidad y belleza y aceptación de una cualidad espiritual en los objetos inanimados, encuentra el autor paralelismos en el pensamiento contemporáneo. Sin embargo, la intimidad de la casa con el jardín no significa sometimiento a la naturaleza: «El hombre muestra su respeto a la naturaleza admitiéndola en sus planes, pero procura que el respeto sea mutuo. No permite un despliegue de exuberancia gratuito. A cambio, tampoco abusa del material vegetal [...]. En Japón, el color se usa con parquedad en los jardines, y los fondos se estudian siempre con mucho cuidado. Se busca la extrema sencillez del efecto [...]. Excepto en casos raros, no se intenta hacer una imitación de escenarios naturales.»

Respecto al ornamento, Tunnard apunta las lecciones que pueden aprenderse de las artes plásticas más allá del traspaso de los lenguajes de vanguardia (la relación entre forma y color, el sentido de las texturas y de las masas, o el aprovechamiento de las posibilidades de los materiales) y demanda la colaboración del escultor para lograr un ornamento de valor estructural. Éste sólo está legitimado en situaciones que lo requieran y cuando añada sentido a la experiencia del jardín. El emplazamiento de las piezas debe ser asimétrico, pero si han de usarse en puntos focales, es mejor hacerlo con formas simples y abstractas. De todos modos, otros materiales podrían sustituir los efectos del ornamento

E.25. *Raymond McGrath y Cbristopber Tunnard, perspectivas de una casa de fin de semana en Cobham (izquierda) y en St. Ann's Hill (derecha).*





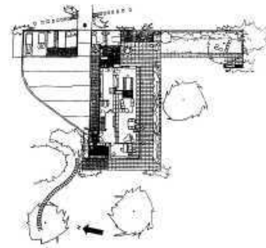


E.26. *Christopher Tunnard, Bentley Wood, 19^;, planta general de los jardines, con la casa en medio.*

volumétrico y del superficial: piedras y plantas de aspecto singular, despieces de suelos o muros, espejos y elementos metálicos.

Estas aproximaciones teóricas fueron ensayadas en unas cuantas obras presentadas en el libro (figura E.25). Bentley Wood, la mejor de ellas, era la vivienda del arquitecto Serge Chermayeff {1935). En ella Tunnard mostró su dominio de la escala mayor y de las vistas -siguiendo las enseñanzas del paisajismo del siglo xviii-, y al mismo tiempo el tratamiento arquitectónico de la proximidad (figura E.26). Para situar el edificio en el corazón del recinto, junto al camino diagonal, se aclaró el bosque existente, las espesuras se retrasaron hacia el borde y se dejaron delante grupos sueltos de abedules y robles solitarios que dirigiesen la vista hacia el sur pero que permitiesen abrir la pradera; unos pocos árboles de nueva plantación ayudaban a configurar el espacio en las cercanías de la casa. A esto se añadieron la apertura al paisaje exterior, la plantación entre la hierba de narcisos que viraban desde el amarillo al blanco para reforzar con la textura el efecto de profundidad, y algunos retoques de la topografía con losas sueltas que insinuaban senderos o curvas de nivel. La casa es un bloque prismático sobre una plataforma adelantada ante la fachada meridional, y perpendicular a un largo muro en la dirección de la vista (figura E.27). Bloque y muro están articulados por un cuerpo bajo retranqueado; al pie hay un estanque y la plataforma se prolonga en ángulo recto, con césped, arbustos y un árbol. El cierre es una pantalla reticular que repite la proporción y la modulación de la fachada y enmarca el panorama hacia el sur. El delicado balance asimétrico se completa con una figura recostada de Henry Moore que parece contemplar la escena e indica el giro de la escalera para bajar al prado.





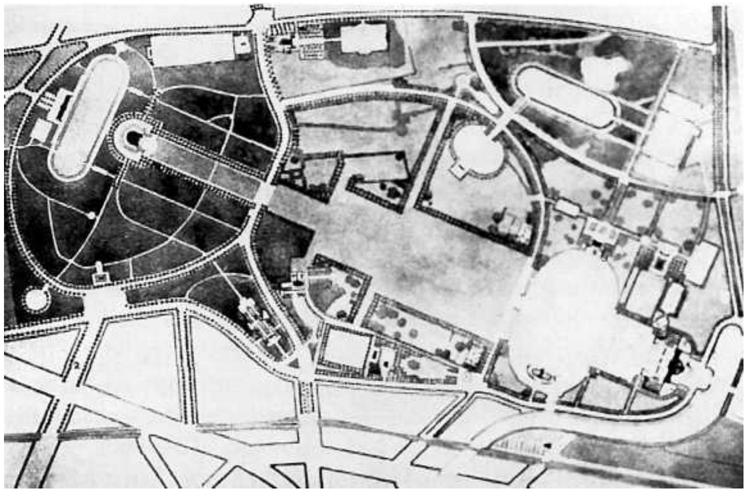
E.2.7. *Serge Chermayeff y Christopher Tunnard, Bentley Wood, 1935: vista de la terraza y planta de la casa.*

*El parque público*

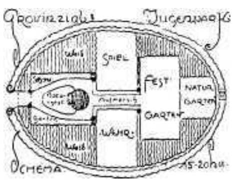
Mientras el jardín privado se convertía en un laboratorio de ideas y formas, el parque público quedaba inmerso en el debate sobre la ciudad moderna. En los años previos a la I Guerra Mundial, el parque urbano se concebía en Alemania, desde una perspectiva higienista, como un instrumento de socialización mediante la participación popular en actividades deportivas y recreativas, y de recuperación de los orígenes nacionales gracias al contacto físico con la naturaleza. En vez de insertar las superficies deportivas en un parque paisajista al modo de Olmsted, se pretendía organizar el parque popular a partir de la distribución funcional de los espacios recreativos en praderas delimitadas por masas arbóreas, conectadas por caminos rectos y con plantaciones autóctonas.

De 1909 es el proyecto de Fritz Schumacher para el Stadtpark o parque municipal de Hamburgo, realizado en los veinte años siguientes (figura E.28). Desde la Stadthalle, un eje de casi dos kilómetros enlaza el lago -ampliado transversalmente en elipse-, el prado ascendente que se estrecha en un paseo recto, la torre del agua y el estadio. La dirección diagonal obedece a la posición más favorable de la entrada respecto al transporte público. Hileras de árboles definen las figuras regulares de los espacios centrales, mientras algunos tramos circulatorios libremente curvados realizan las conexiones secundarias; en las áreas restantes, algunas ocupadas por arboledas, se distribuyen de modo flexible la piscina, la pista de atletismo y otras instalaciones de recreo.

Leberecht Migge -miembro como Schumacher de la Deutscher Werkbund- defendía ya en 1913, en *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts,* una renovación de las grandes ciudades con la difusión de jardines domésticos y parques públicos. En 1916 propuso, junto a Martin Wagner, un parque juvenil destinado a la re-



E.28. *Fritz Schumacher, parque municipal de Hamburgo, 1909 en adelante, planimetría del conjunto.*

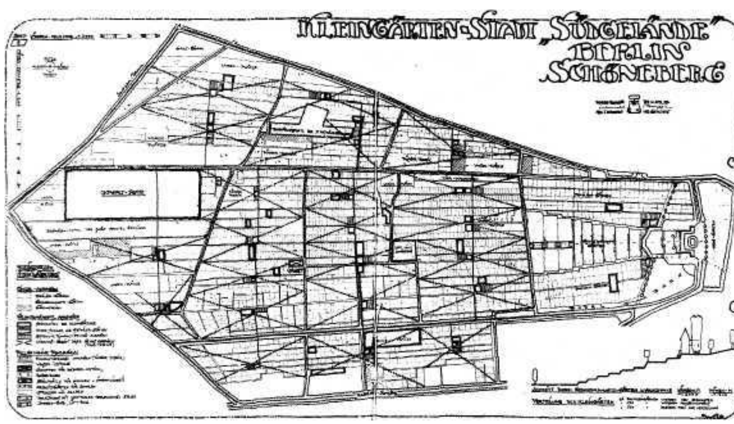



*E.zy. Leberecht Migge y Martin Wagner, esquema para un parque juvenil provincial, 1916.*

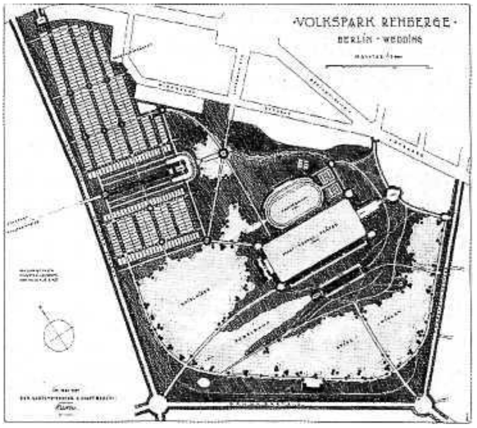
cuperación física y espiritual de los soldados que volvían del frente (figura E.29); este parque comprendía un teatro al aire libre, explanadas de juegos y ejercicios, y una avenida de desfiles.

La crisis social y económica acaecida tras la derrota de 1918 hizo que Migge insistiera en la importancia de los huertos-jardín para el autoabastecimiento alimentario y en la unificación del campo y la ciudad; en su 'Manifiesto verde' propugnaba incluso la formación de asentamientos autónomos en la campiña. El proyecto de Südgelánde, en Berlín (19x0), ejemplificó esta vuelta a la naturaleza mediante la transformación de la ciudad con el jardín obrero: se trata de un tejido de huertos familiares interrumpido por instalaciones colectivas y campos de deportes, y presidido por la casa del pueblo sobre una ladera escalonada (figura E.30). Su crecimiento a escala urbana debía hacerse por etapas acomodadas a los ritmos del cultivo de la tierra.

Migge colaboró en la construcción de algunas *Siedlungen:* con Otto Haesler en Celle (Georgsgarten), con Wagner y Taut en Ber-




E.30. *Leberecht Migge Südgelánde, Berlín, 11)1.0, planta general.*

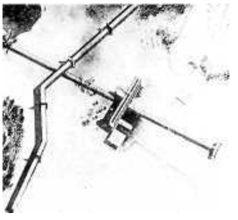


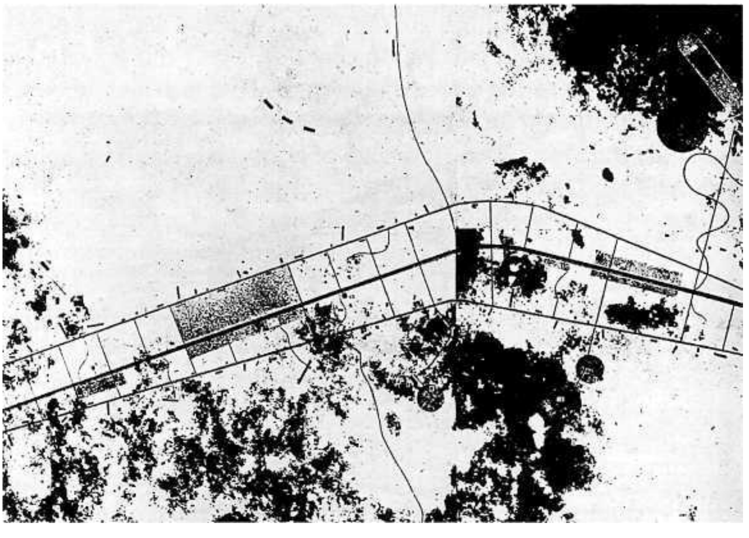

E.31. *Erwin Barth, parque popular de Rehberge, Berlín, 1929, planta general.*

lín (Lindenhof, Onkel Toms-Hütte y Britz) y con Ernst May en Frankfurt (Praunheim y Rómerstadt). Para Frankfurt planteó un parque colonial comunal (1928) que debía integrar viviendas, equipamientos y jardines productivos, superando el concepto original del parque popular. En los mismos años Erwin Barth diseñó algunos de los mejores parques berlineses: el de Rehberge (1929) incluye, además de instalaciones deportivas en disposición axial y una gran pradera entre arboledas, un área de huertos distribuida por calles ortogonales (figura E.31).

Las propuestas de Migge deben entenderse en el contexto de las discusiones sobre la disolución de la ciudad. Más allá de su interés inicial por la ciudad jardín, Taut había ideado en 1920 una red de asentamientos agrícolas de cien viviendas, con imaginativos edificios comunitarios construidos en el campo.

Pero fue en la Rusia soviética donde adquirieron mayor verosimilitud esas propuestas desurbanistas de dispersión de la po-



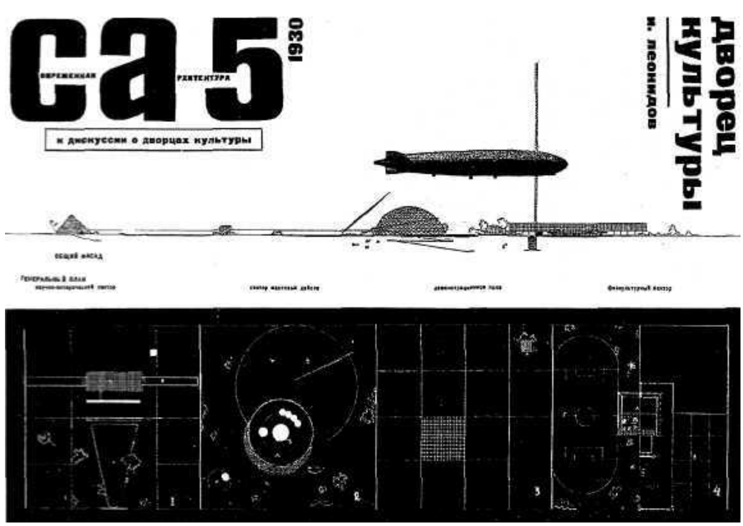


E.3Z. *Moiséi Guínzburg y M. Bartch, plan de la Ciudad Verde, 1930: fragmento de la planta (izquierda) y volumetría de un conjunto de edificios (arriba).*

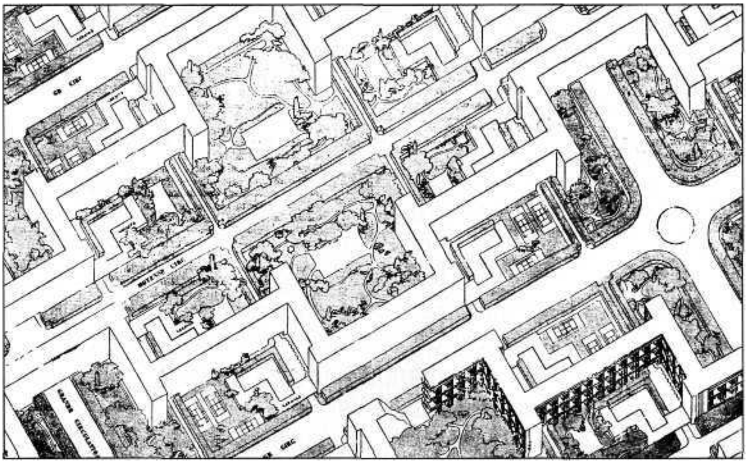
blación por fases sobre una malla que cubriera todo el territorio. El plan de la Ciudad Verde, de Moiséi Guínzburg y M. Bartch (1930), preveía la transformación de Moscú en un parque-museo, repartiendo las funciones metropolitanas en bandas a lo largo de las carreteras y abandonando los edificios urbanos a su degradación natural -salvo los de valor histórico-, para repoblar con bosques los espacios liberados (figura E.32). Por su parte, en sus proyectos del club social de nuevo tipo (1929) y del palacio de cultura para el barrio Proletarski (1930), Iván Leonídov convirtió el club obrero en un verdadero parque popular, con funciones ampliadas (políticas, culturales, incluso militares) en espacios abiertos de rigurosa geometría y edificios de volúmenes puros, compuestos con una abstracción extrema (figura E.33).

Conocida es la polémica de Le Corbusier con Guínzburg a propósito de la Ciudad Verde, y su defensa de las altas densidades urbanas conseguidas con torres y bloques en medio de extensiones libres. Según su criterio, la ciudad abierta debía estar constituida por tres sistemas autónomos y congruentes: edificaciones, autovías y espacios libres en cuyo suelo se posarían las primeras sobre *pilotis.* Este suelo era un parque continuo, capaz de acoger dotaciones de proximidad, que definirían la escala media del espacio urbano con la vegetación, el agua y los caminos: «Estas torres» -se lee en *Hacia una arquitectura*- «[...] dan en altura lo que hasta ahora se extendía en superficie; dejan amplios espacios que permiten alejar de ellas las calles axiales,.llenas de ruido y de una circulación más rápida. Al pie de las torres se desarrollan los parques; el verdor se extiende por toda la ciudad.»

La idea del parque como soporte-contenedor de la ciudad estaba ya en su 'Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes' (1922), donde el trazado de inspiración *Beaux Arts* -que

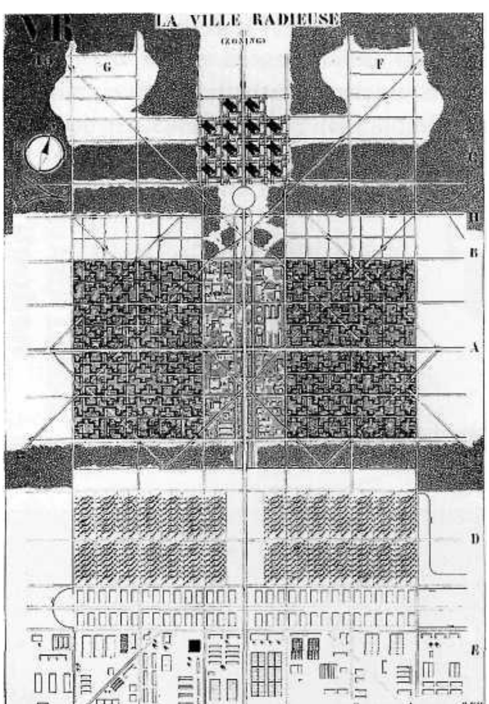


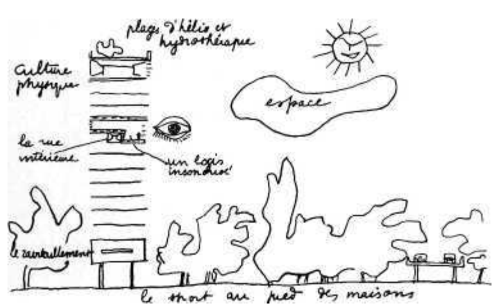

E.33. *Iván Leonídov, palacio de cultura para el barrio Proletarski, 1930, alzado y planta.*



E.34. *Le Corbusier, proyecto de 'Una ciudad contemporánea para tres millones de habitantes', lyzz, axonometría de los bloques en greca.*

incluía un parque pintoresco- se dibujó sobre un paisaje plano troceado por los bloques en greca y los inmuebles-villa (figura E.34). Pero esa misma idea quedó plasmada sobre todo en la 'Ciudad radiante' (1930), su respuesta a los desurbanistas soviéticos, en la que una geometría rígidamente modular en la zonificación y la red viaria -aunque más aleatoria en la definición de los bloques y superpuesta al soporte paisajista- parecía lograr la conjunción de caos y uniformidad que el arquitecto reclamaba siguiendo a Marc-Antoine Laugier (figura E.35). En la ciudad




E.35. *Le Corbusier, 'Ciudad radiante': planta general y sección esquemática.*



E.36. *Cornelis van Eesteren, Bosque de Amsterdam, 1934, vista de la maqueta.*

verde de Le Corbusier, los grandes bloques desempeñarían el papel de la topografía; los edificios de servicios, el de las pequeñas construcciones; las instalaciones deportivas, el de las áreas recreativas del parque decimonónico -que anunciaba con sus travesías circulatorias las pistas rápidas de la ciudad del siglo xx-; e igual que en éste, el arbolado completaría la configuración de un espacio continuo, ahora urbano.

No obstante, fue en Holanda donde tuvo lugar la experiencia más importante de aplicación de los principios urbanísticos del Movimiento Moderno: el Bosque de Amsterdam (figura E.36). La ampliación sur de la ciudad planeada por Berlage incluía el parque Beatrix. Pero en 1928 el plan general de expansión urbana, dirigido por Cornelis Van Eesteren, previo la construcción de otro gran parque suburbano capaz de recibir entre 70.000 y 100.000 personas al día, cuyas obras comenzaron en 1934.

A lo explicado por Fariello en su último capítulo (figura 10.5) se puede añadir lo siguiente: para drenar los pólderes, las vías de agua recorren el parque de sur a norte entre dos lagos exteriores, formando meandros irregulares y dos estanques. Al norte se excavó un canal de regatas (el estadio náutico) y con las tierras extraídas se levantó una colina cerca de los estanques. La bajada del nivel freático permitió la forestación que debía fijar y airear el terreno: sauces, álamos, fresnos y espinos en una banda exterior cortavientos, además de plantaciones bajas de tejo, acebo, avellano y saúco; y en el interior, arboledas de roble, haya, abedul, tilo y aliso para formar un bosque autóctono en continuidad con el paisaje holandés. Este bosque se abre en claros y praderas en las proximidades del agua y en algunos recintos especializados.

El acceso, por ferrocarril y carretera, está situado en el extremo noreste, habiéndose previsto estacionamientos periféricos. El canal sirve como entrada monumental: allí nacen recorridos a pie, en bicicleta y a caballo que penetran separadamente en el

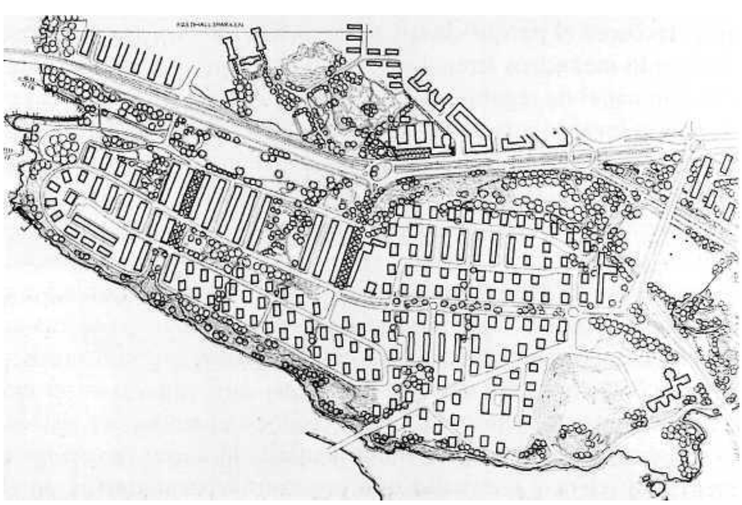
parque para reunirse en los nudos funcionales. Las instalaciones están graduadas de modo que las más frecuentadas se encuentran en la zona norte; el complejo deportivo, con acceso propio, en el borde este; las de índole más naturalista, en la franja central; y las menos solicitadas, al sur, más allá de la vía que va al aeropuerto. A los valores social y ecológico se añade el formal: el lenguaje neoplástico de líneas ortogonales y áreas rectangulares se transforma en uno orgánico de corredores lineales y masas arbóreas, buscando un equilibrio compositivo entre bosque, praderas y agua que gravita sobre la colina.

### Los años centrales

En 1940 Erik Gunnar Asplund terminó el Cementerio del Bosque en Estocolmo. Los sucesivos proyectos redactados desde el concurso de 1914 -primero con Sigurd Lewerentz y después solo- marcaron las etapas de su evolución: desde un temprano naturalismo romántico, pasando por las sugestiones de la Antigüedad clásica y por su adscripción, algo distanciada, al Movimiento Moderno, hasta el desencanto por las insuficiencias de los postulados de éste. Al primer momento corresponden las dos capillas, de Lewerentz y de Asplund, en el interior de la espesura; al segundo, la entrada procesional y la ubicación en altura de la capilla de la Santa Cruz y la colina de la Meditación; al tercero, la organización vial, que sugiere un equilibrio asimétrico renunciando a la axialidad; y a la etapa conclusiva, la definición de los edificios del crematorio y el despojamiento del paisaje. La composición ya ha sido descrita por Fariello.

En los primeros años cuarenta, la ciudad de Estocolmo estaba poniendo las bases de un sistema de parques, inspirado en los rea-



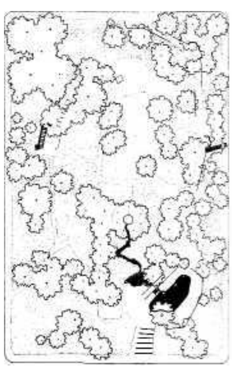


E.37. *Erik Gletnme, parques de Estocolmo: a la izquierda, planta de Fredball, Rálambshovs y Norr Mdlarstrand, 1941; arriba, vista del recinto de juegos infantiles de Fredball.*

lizados por Olmsted en las ciudades norteamericanas, que sería desarrollado en los dos decenios siguientes por Holger Blom, director del departamento municipal de parques, así como por Erik Glemme, su diseñador jefe. En un periodo de optimismo social y confianza en el modelo sueco del estado de bienestar, la arquitectura del Nuevo Empirismo -caracterizada por el rechazo de los apriorismos formales del Estilo Internacional y por una atención prioritaria a las necesidades humanas- favorecía un diálogo entre la ciudad y el paisaje, inspirado por ese mismo sentimiento de la naturaleza, de fondo romántico, detectado en Asplund.

El punto de partida era doble: la expresión del paisaje local y la atención a las necesidades prácticas. El lago Málaren y las corrientes de agua que confluyen en él tras atravesar la ciudad; las islas rocosas en las que se asienta el centro urbano; los cercanos bosques de abetos, pinos y abedules; el suelo granítico que aflora con frecuencia en un terreno poco profundo; y los estanques y arroyos entre praderas: todo ello configura un paisaje -marcado por la variabilidad del clima- cuyas pautas se trataba de recrear. Por otra parte estaba la demanda social de espacios abiertos de reunión y paseo, y el papel de los parques como articuladores de la malla urbana, factores de caracterización de las partes de la ciudad, red complementaria de espacios libres que proporcionan aire y luz, así como conservadores de la naturaleza y la cultura. Éste era el programa enunciado por Blom.

E.38. *Parques de Estocolmo: la arboleda Tegnér y, debajo, la plaza Norra Bantorget.*





El sistema de parques introdujo el paisaje campestre de las afueras en el centro urbano y, como los de Olmsted, se combinó con algunas vías de tráfico importantes. Al oeste de la ciudad nació una serie de parques -Fredháll, Rálambshovs y Norr Malarstrand (figura E.37)- en estrecha relación con los nuevos barrios, en los que penetra mediante espacios arbolados, abriendo el paisaje a las vistas del lago y convirtiendo su ribera en una sucesión de incidentes acuáticos que acaba transformándose en un muelle hasta desembocar en la terraza al pie del ayuntamiento. No obstante, para Glemme la intervención debía comprender el conjunto del lago y sus dos orillas, entendido como un parque recreativo destinado a actividades acuáticas, incluso de invierno.

Más al norte, el parque Vasa ocupa una ladera rocosa con vegetación espesa, en cuyo borde oeste se instalan tres estancias cuadradas, de distintas dimensiones y a diferentes alturas, que contrastan con el escenario silvestre. La arboleda Tegnér comprende un terreno con colinas, coronado por un monumento a Strindberg y un ligero pabellón a cuyo pie nace un arroyo que cae en dos estanques sucesivos (figura E.38). A éstos se añadieron los parques Bellevue y Berzelius, el Tüllgárden, el remodelado Kungstrádgárden y plazas como Mosebacke y Norra Bantorget -en las que las formas naturalistas dan paso a esquemas geométricos con intrincados pavimentos-, así como cualquier rincón del espacio

urbano donde pudieran colocarse asientos, jardineras, estanques, quioscos de música o cafés, con detalles simples, construcción ligera y de fácil uso y plantaciones autóctonas (figura E.39). Esta actividad no cesó hasta finales de los años cincuenta.

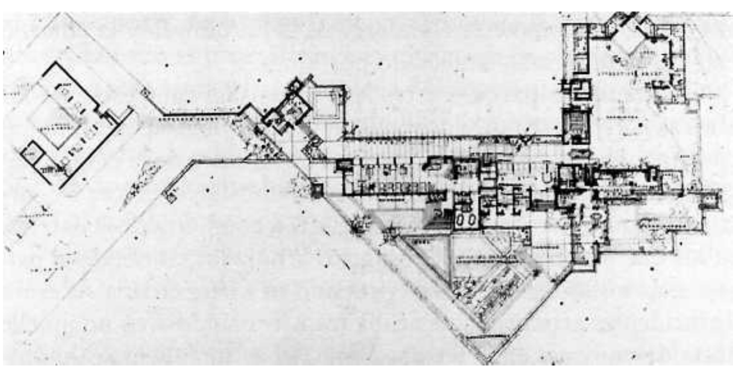


E.39. *Parques de Estocolmo: quiosco de música del parque Berzelius.*

## *Estados Unidos*

Mientras tanto, en los Estados Unidos el jardín doméstico seguía siendo el tema dominante; en él se produjo el encuentro entre dos propuestas orgánicas de origen diferente: la autóctona, de Wright y sus continuadores; y la de los nuevos paisajistas, inspirados en las tendencias nórdicas europeas.

Wright mantenía su voluntad de integración de la casa con el paisaje: una voluntad que es directa en el caso excepcional de la Casa de la Cascada (1936), un edificio que se concibió como construcción del lugar; o que se logra mediante el tratamiento del entorno en los terrenos menos accidentados de las praderas del Medio Oeste. Así ocurre en la casa Johnson (1937) y en el conjunto de las 'casas usonianas', como la Hanna (de la misma fecha), cuya retícula hexagonal y ubicación algo elevada permitieron abrir la composición.



E.40. *Frank Lloyd Wright, Taliesin West (Arizona), 1938: planta general y vista desde el vértice del estanque triangular.*

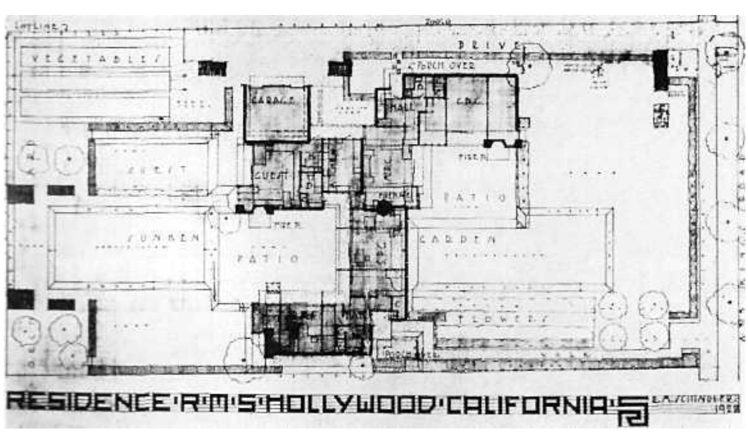


Esta geometría oblicua era fruto del contacto de Wright con el desierto de Arizona en 1927: el inacabable paisaje le llevó a prescindir de los controles axiales de la composición mixta que hasta entonces había practicado, y a cambiarlos por el trazado suelto de matrices triangulares y formas quebradas del campamento de Ocotillo. En Taliesin West (1938), esta inspiración se tradujo en una contraposición de dos sistemas ortogonales (figura E.40): recto el de la casa, que sigue la pendiente de la ladera, y girado 45° el del jardín -con el estanque triangular, las plantaciones del sitio y la escalinata coronada por una roca-, cuya plataforma avanza en ángulo hacia el desierto.

La continuidad entre casa y paisaje a través del jardín fue también una constante de la arquitectura doméstica de Rudolf Schindler y Richard Neutra, ambos ayudantes de Wright e instalados en California.

Schindler consideraba la apertura de la casa al jardín como una oportunidad de experimentar cada día las emociones causadas por la contemplación de los fenómenos de la naturaleza, con una vida al aire libre favorecida por el clima californiano. Por consiguiente, el jardín es una parte de la vivienda; y la continuidad entre dentro y fuera, una realidad física. La casa Schindler-Chase (1921) es una vivienda doble, cuyas estancias se abren en lados opuestos a jardines constituidos por un patio, donde está la barbacoa, y por un plano rehundido rodeado de vegetación (figura E.41); los dormitorios se trasladan a la terraza bajo un ligero baldaquino, y se añaden un jardín de invitados, otro de flores y un huerto, separados unos de otros por setos y taludes.

Tan radical comunión de dentro y fuera no se repitió en la obra de Neutra, que desarrolló en cambio el concepto wrightiano del jardín como manipulación del entorno inmediato. La operación comprendía tres aspectos: 1, la creación de un paisaje artificial alrededor de la vivienda, que por su condición técnica no podría confundirse con el natural; 2, el establecimiento de vínculos -ma-

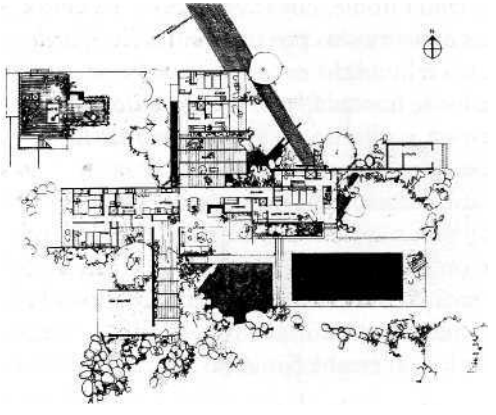



E.4i- *Rudolf Schindler, casa Schindler-Chase, 192i, planta general con los jardines.*

teriales o metafóricos- con el lugar, que permitiesen incorporar sus rasgos para alcanzar un equilibrio con el edificio; 3, la captura del paisaje, separándolo netamente del jardín y apropiándose su vista por encima del límite, al modo del *shakkei* japonés.

Este procedimiento se hizo muy sofisticado en las casas de los años cuarenta. En la casa Kaufmann (1946), el jardín contrasta en igual medida con los volúmenes prismáticos y las limpias superficies del edificio que con el paisaje pedregoso del desierto, como si fuera un oasis moderno de materiales artificiales (figura E.42). «El césped y los arbustos son importados, como el aluminio y las cristaleras», afirmaba Neutra. El edificio evita los vientos del noroeste y abre tres ámbitos de su planta cruciforme a un jardín cuyo límite viene marcado por una barrera de rocas y arbustos; la piscina se convierte en la pieza principal. Las montañas encuentran eco en las rocas; y la superposición de sus perfiles, en el escalonamiento de los planos horizontales de la casa. Una glorieta levantada en la cubierta mira también al panorama, ahora sin la mediación del jardín.

Los paisajistas establecidos en California se distinguían por la autonomía de sus jardines debida a los materiales, por la intro-



E.42.- *Richard Neutra, casa Kaufmann: planta y vista general.*





E.43. *Thomas Cburch, jardín Donnell, Sonoma, 1948: vista hacia la piscina y planta de conjunto.*

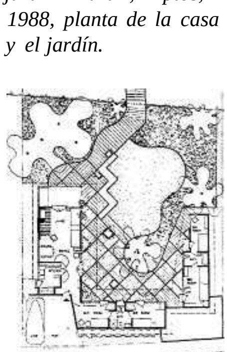


ducción de formas oblicuas y curvas, y por una voluntad de configurar un espacio funcional que prolongase los de la casa. Sin embargo, la unidad compositiva con el edificio quedaba debilitada por la división profesional del trabajo, aunque las fuentes de su mayor diversidad formal eran arquitectónicas.

En el caso de Thomas Church, esto era debido a su conocimiento directo de las primeras obras de Alvar Aalto. En *Gardens are for People* (1955), Church argumenta en favor de un jardín doméstico para el descanso, liberado de las cargas de mantenimiento y las pretensiones teóricas; un jardín de pavimentos ligeros que continúen los de la casa, con chimenea o barbacoa y con muebles como los del interior: un espacio arquitectónico al aire libre, en el que plantas y rocas sólo tienen un valor ornamental.

Sus dos mejores obras son de 1948. El jardín Donnell se enfrenta oblicuamente al paisaje; el límite se abre en dirección al río Sonoma, y la curvatura de sus meandros se repite en el contorno de la piscina, visto en escorzo (figura E.43). Construido delante de un pabellón de invitados, este contorno genera un semiperímetro quebrado de asientos y muros bajos, y el patio de entrada inicia otro ondulado, de rocas y arbustos, que continúa en el cinturón exterior de robles, rodeando así el espacio. El solado es un estrato reticulado que se posa en el terreno, recortado para dejar sitio a los finos troncos de algunos árboles y a la piscina, y para que aflore un recorte arriñonado de césped y rocas en diálogo con la figura escultórica apoyada en el agua.

E.44. *Thomas Church, jardín Martin, Aptos, 1988, planta de la casa y el jardín.*



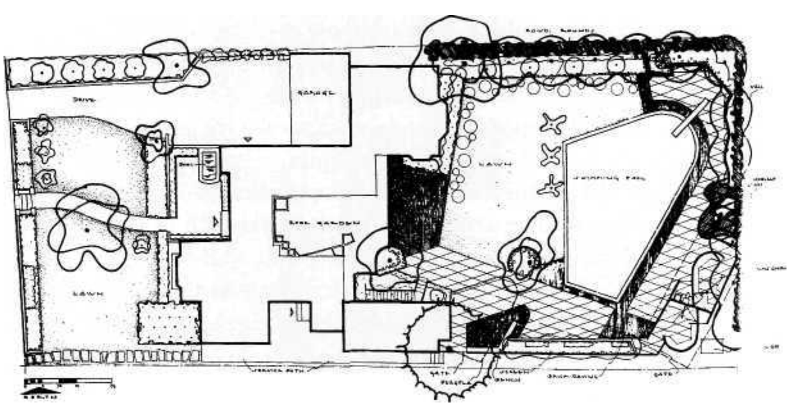
También el jardín Martin, en Aptos, mira en oblicuo hacia el océano; pero aquí se atrapa un trozo de playa, una superficie de arena constreñida entre el entablado -diagonal respecto al edificio- y el terreno original con arbustos (figuras E.44 *Y* 10.iz). Su corte ondulado contrasta con el banco en zigzag, que guía la vista por el borde abierto al panorama.

La conexión europea de Garrett Eckbo se produjo a través de Gropius, profesor en Harvard desde 1937, y de Tunnard, que enseñó allí a partir del año siguiente. En los años optimistas de la posguerra, su libro *Landscape for Living* (1950) planteaba una teoría comprensiva del paisajismo, cuyo objeto sería dar continuidad al medio físico de modo que sirviera de elemento integrador entre lo construido y lo selvático. Esto había de hacerse incorporando los valores democráticos y expresando positivamente la relación del hombre con la naturaleza. El diseño del jardín debería abandonar la estéril dicotomía entre lo 'formal' y lo 'informal', para desarrollar un nuevo vocabulario que lograse «una forma orgánica en un paisaje humanizado», según sus palabras. Su gramática comprendía figuras rectangulares, circulares o compuestas en agrupaciones ortogonales u oblicuas, además de curvas libres tomadas de las formas naturales del paisaje.

La complejidad gráfica de sus planos -en los que superpone niveles de suelo y cubierta, y enfatiza las texturas, produciendo así un efecto de *collage* poscubista- dificulta la comprensión de los proyectos. La casa Hartman en Beverly Hills, de 1946, es un ejemplo de sus jardines suburbanos, muchas veces carentes de vistas exteriores (figura E.45). En torno a un centro abierto ante la vivienda, se organiza un espacio estratificado mediante elementos verticales, superpuestos en capas periféricas. La consiguiente ocultación obliga a una visión en movimiento, subrayada por la oblicuidad del trazado. La composición parte de una distribución en áreas funcionales, y se apoya en el empleo estructural de la plantación, que conforma el espacio junto a muros y pérgolas. Este énfasis en la experiencia espacial se enriquece con los contrastes de figuras y texturas en suelos, muros y plantas.

En cambio, Lawrence Halprin destacó en el diseño de espacios urbanos por su capacidad para evocar en hormigón paisajes de agua y montaña. La secuencia de espacios públicos de Portland (1964) comprende tres plazas conectadas por paseos peatonales (figura E.46). En la plaza Lovejoy, el terreno desciende en una movida topografía artificial alrededor de dos estanques de con-

E.45. *Garrett Eckbo, jardín de la casa Hartman en Beverly Hills, 1946, planta de conjunto.*





E.46. *Lawrence Halprin, plaza del Auditorio, Portland, 1964, vista aérea.*

torno quebrado; del más alto surge una cascada escalonada, a cuyo pie un paso cruza a ras de agua. A continuación hay un contrapunto de reposo: el parque Pettigrove, un ámbito arbolado con redondas colinas de hierba. El trayecto acaba en la plaza del Auditorio, donde el suelo se fractura en plataformas rectangulares bajo las que resurge el agua, formando estanques transitables de escasa profundidad, para caer después por un acantilado, salpicando las plataformas apiladas entre árboles en el fondo de la oquedad.

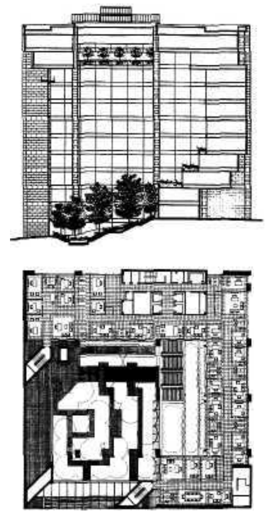
Por su parte, Dan Kiley -compañero de Eckbo en Harvard- abandonó el lenguaje orgánico para adoptar la versión miesiana del Movimiento Moderno, con configuraciones ortogonales sólidamente ligadas a la edificación. En el museo de Oakland, obra de Kevin Roche y John Dinkeloo (1969), el volumen construido se escalona y la cubierta se fragmenta en múltiples terrazas ajar-



E.47. *Dan Kiley. Museo de Oakland. 1969, vista aérea de bs terrazas ajardinadas.*

dinadas por Kiley para compensar la implantación sobre el terreno de un parque (figura E.47). Las terrazas -cuyos paños verticales iluminan el interior- ocupan posiciones desplazadas y enlazan con escalinatas que dan lugar a distintos recorridos desde el patio de entrada hasta la cúspide, en una versión actual y urbana del jardín barroco de Isola Bella.

El carácter simbiótico de esta asociación entre edificio y jardín reapareció en la Fundación Ford de Nueva York, también de Roche y Dinkeloo (1968), un edificio de doce plantas dispuestas en torno a un jardín interior que ocupa en altura dos quintos del prisma acristalado (figura E.48). El jardín escalonado salva el desnivel entre las calles opuestas de acceso; organizado a partir de un estanque inferior y una escalinata lateral, continúa con plantación baja en las terrazas de las tres plantas retranqueadas, así como en la penúltima, que completa el anillo para apoyar el lucernario de cubierta.



E.48. Da« *Kiley, jardín interior de la Fundación Ford, Nueva York, 1968: sección transversal y planta.*

### *Roberto Burle Marx*

La obra de Roberto Burle Marx ha sido la de mayor repercusión internacional en los decenios centrales del siglo xx. Formado como pintor bajo el influjo de las vanguardias europeas, desde los años treinta participó en la renovación de la cultura brasileña junto con Lucio Costa, quien lo orientó hacia el diseño de jardines y lo puso en contacto con los jóvenes arquitectos de su grupo.

Burle Marx descubrió las posibilidades de la vegetación tropical y de su organización en asociaciones ecológicas que reprodujeran las condiciones naturales; pero no utilizó esa vegetación con un enfoque botánico, sino con criterios formales, interpretando los hallazgos plásticos de las vanguardias con los materiales del paisaje local. La influencia pictórica es patente, a pesar de la conciencia de la autonomía técnica del jardín. Pero al encontrar la abstracción geométrica poco compatible con la forma de los componentes naturales y con el crecimiento de la vegetación, su referencia sería la abstracción biomórfica de Hans Arp, cuyos contornos curvos de colores planos -a veces traspuestos en relieves escultóricos- podían trasladarse al jardín asociados a las curvas de nivel del terreno y manipulando el relieve con la vegetación baja; se trataba -según escribía Burle Marx al explicar esta analogía- de «utilizar la topografía natural como una superficie de composición y los elementos minerales y vegetales de la naturaleza como materiales de organización plástica».

Los jardines del Ministerio de Educación en Río de Janeiro (1936), edificio fundacional de la arquitectura moderna en Brasil, registraron estas premisas y anticiparon la libertad formal característica de la arquitectura brasileña. En la terraza del cuerpo bajo, un jardín de superficies curvas con macizos de color ad-



E.49. *Roberto Burle Marx, Ministerio de Educación, Río de Janeiro, 1936, vista de los jardines de cubierta del cuerpo bajo.*

quiere movimiento y relieve a lo largo de un camino sinuoso, en contraposición con la fachada del bloque (figura E.49). Contemplado desde arriba, el jardín se superpone a las formas ameboides que rodean la explanada de entrada, y se reduce a un plano pictórico que sugiere el cauce de un río serpenteando por la selva. En la coronación del edificio, macizos ondulados acompañan a los volúmenes prismáticos, y a la visión vertical de la terraza-jardín se une la panorámica de la ciudad y la costa.

En los jardines privados de los decenios siguientes, Burle Marx desarrolló una actitud hacia la naturaleza y un vocabulario propios que le aproximaron al entendimiento espacial del jardín. Como se consideraba obligado a utilizar las especies autóctonas con el fin de contribuir a su conservación, organizó expediciones botánicas para recolectar plantas de las regiones bioclimáticas del país y estudiar las condiciones locales, con la intención de multiplicarlas luego en su propiedad de Santo Antonio da Bica, donde experimentó combinaciones que después trasladaría a sus obras. Pero no trataba de copiar la naturaleza, sino de comprender sus aspectos esenciales para saber cómo construir otra artificial.

En la casa de Odette Monteiro (1948) el tema principal, enmascarado por la calidad pictórica de la planta, es la configuración **del** espacio en relación con el paisaje. Situado en un valle, el jardín se realiza a partir de la experiencia del espectador en movimiento, trabajando sobre el terreno para establecer correspondencias visuales con el entorno y destacar así la presencia de las montañas. Un circuito a media altura permite contemplar el jardín sobre el fondo de la vista, al tiempo que el lago refleja el perfil **de** las cumbres. Los macizos de plantación son manchas homogéneas que contrastan en volumen, textura y color, y en los que se valora la contraposición de amarillos y violetas con el follaje verde muy oscuro -más algunos toques rojos y rosáceos- do-



E.50. *Roberto Burle Marx, jardín de Odette Monteiro, 1948: planta y vista general.*



minante en la floresta brasileña. Estos contrapuntos de masa y color encadenan la visión en profundidad, a lo largo de un camino que se pierde en la lejanía siguiendo las ondulaciones del terreno, mientras las arboledas remiten a las montañas azuladas que aparecen por encima de ellas (figura E.50).

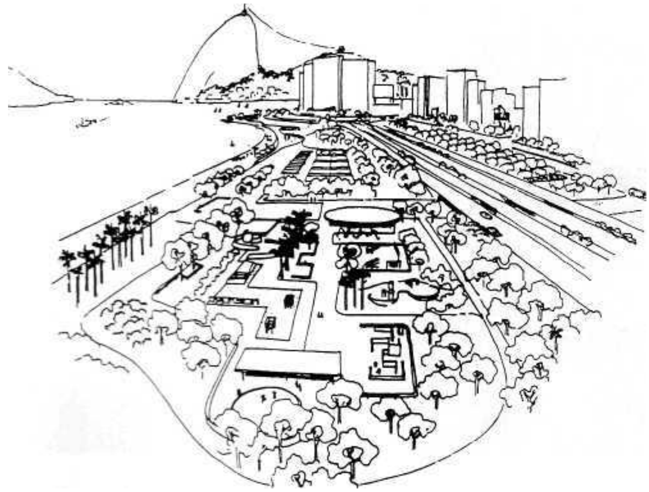
El paso de Burle Marx a la escala del parque público con la Exposición Internacional de Caracas de 1960, luego convertida en parque del Este, puso en primer plano el destino social del jardín (figuras E.51 y 10.15). Sobre un terreno inclinado hacia el sur se organizaron tres sectores. El primero, de recepción, recoge el tema de la casa venezolana con patios, y se despliega en tres recintos rectangulares, definidos arquitectónicamente con muros coloreados, agua y vegetación. Desde allí se extendían dos grandes superficies en paralelo: un plano verde de actividades libres, con paseos y terrenos de juego entre colinas artificiales; y un jardín zoobotánico recorrido por senderos serpenteantes que comprende lagos con plantas y aves acuáticas y una floresta de especies nativas repartidas por ámbitos ecológicos. En el extremo meridional, las dos áreas se enlazan con un lago de recreo.

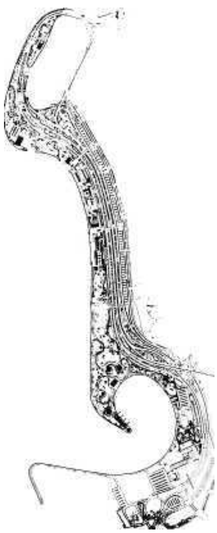
Pero el momento de compromiso más serio con los problemas urbanos fue la construcción del parque de Flamengo en Río de Janeiro a partir de 19 61, en el que el parque volvió a ser entendido como un instrumento de planificación urbana con un peso decisivo en la renovación de la ciudad (figura E.52.). El objetivo era ganar una franja de terreno al mar en la bahía de Guanabara, entre el aeropuerto y Copacabana, para comunicar mediante vías rápidas el centro de la ciudad con el sur; se trataba de crear un frente marítimo por delante de la línea de edificación en altura, con instalaciones culturales y de ocio, y que recreara el paisaje de la costa. El proyecto de conjunto, de Affonso Reidy, preveía una marina y una playa artificial acompañadas por tres bandas: la in-

E.51. *Roberto Burle Marx, parque del Este, Caracas, 1960, perspectivas de los patios del primer sector.*



E.52. *Roberto Burle Marx, parque de Flamengo, Río de Janeiro, 1961: planta de conjunto (abajo) y perspectiva a vista de pájaro (derecha).*



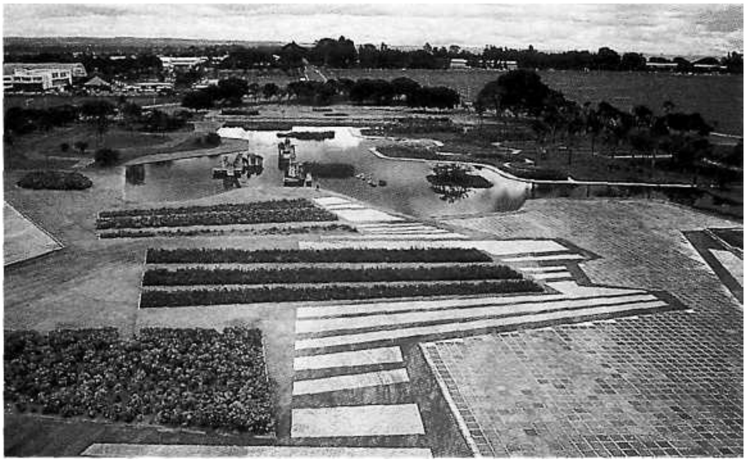


terior con los campos deportivos de mayor ocupación y los estacionamientos, la intermedia con dos vías rápidas de tráfico, y la exterior con los equipamientos de ocio, además de pasarelas y pasos subterráneos para salvar las autovías. Burle Marx trató de encontrar un equilibrio con éstas que evitase reducir el parque a unos meros recortes decorativos, y buscó dar prioridad a los espacios libres procurando no saturarlos con instalaciones; aun así, incorporó juegos infantiles, áreas de merienda, restaurantes, piscinas, pistas deportivas y campos de fútbol en un paisaje artificial con colinas y agrupaciones de árboles. Este paisaje se prolongaría después en la playa de Copacabana (1970) con un paseo marítimo de pavimentos en ondas junto a la arena y diseños abstractos con breves arboledas en las explanadas.

De cara a la marina, Reidy construyó el Museo de Arte Moderno (1967), delante del cual Burle Marx planteó un jardín geo-



E.53. *Roberto Burle Marx, parque de Flamengo, Río de Janeiro, 1967*, ***vistj*** *aérea de la* ***zonj*** *próxima al Museo de Arte Moderno.*



E.54. *Roberto Burle Marx, plaza del Ministerio del Ejército, Brasilia, i<)jo: vista aérea (izquierda) y planta general (abajo).*

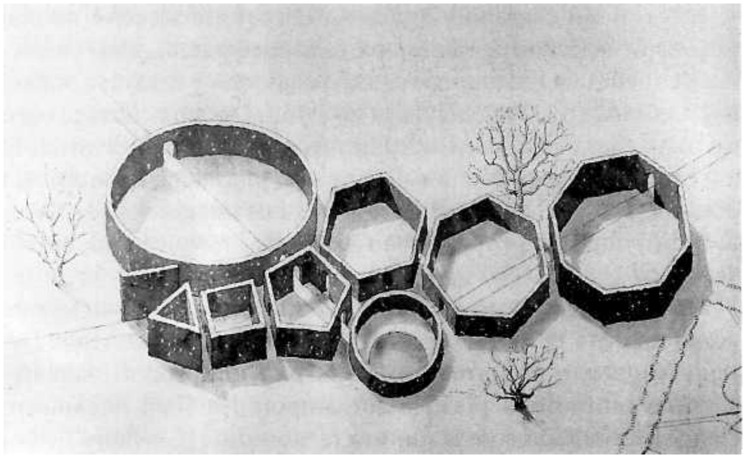


métrico que rompía con el biomorfismo plástico (figura E.53): un parterre de césped en ondas regulares separado por palmeras de otro elevado de matriz neoplástica, con compartimentos rectangulares de vegetación baja, rodeados por alineaciones ortogonales. Grupos de prismas graníticos clavados en el suelo se recortan contra el horizonte de las montañas costeras, al tiempo que los árboles difuminan las peores vistas del frente urbano.

Burle Marx alcanzó en estos años una mayor economía compositiva y una concepción del jardín entendido como arquitectura del espacio público, sin por ello renunciar a la opulencia de colores y texturas ni al juego de correspondencias con un paisaje excepcional. Su trabajo más significativo en Brasilia, la plaza triangular del Ministerio del Ejército construido por Óscar Niemeyer (1970), se resuelve con una geometría angular de superficies entrelazadas que nacen de patrones hexagonales y rectangulares (figura E.54). Una explanada, flanqueada oblicuamente por bandas cerámicas y lechos de plantación, avanza hasta el estanque, de cuya superficie emergen cinco haces de hormigón de formas cristalinas. Alrededor hay estancias con suelos de arena rojiza y praderas con arbustos de flores amarillas, que culminan junto al vértice en tres plataformas de hormigón escalonadas desde las que se domina el lugar. Arboledas bajas punteadas con palmas definen los límites laterales, a través de los cuales se entrevé el vasto horizonte de la sabana.

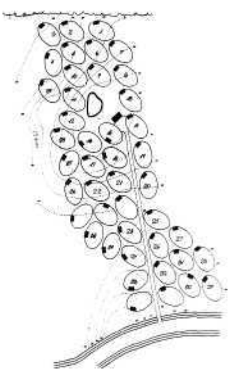
## *Las alternativas no orgánicas*

El predominio de las soluciones orgánicas en los jardines construidos entre los años cuarenta y setenta, principalmente en América -ya fuera en la variante naturalista o en la abstracta-, quedó atemperado por las obras de algunos paisajistas europeos y por unos pocos ejemplos señeros realizados por arquitectos.



E.55. *Cari Tbeodor S0rensen, 'jardín musical', parque de Vitus Bering, Horsens,*

Entre los primeros, el danés Cari Theodor S0rensen se servía de la vegetación recortada en muros para definir espacios de figura geométrica y composición libre. Su 'jardín musical' es una sucesión de piezas regulares: un plano vertical se convierte en el lado de una serie de prismas de plantas triangular, cuadrada, pentagonal, hexagonal, heptagonal y octogonal, asociados por un costado y de altura variable; a ellos se añaden un círculo y una elipse, encajados en las concavidades producidas por los anteriores (figura E.55). El aumento progresivo del número de lados y de la superficie ocupada da proporciones numéricas asociadas a intervalos musicales. Esta idea fue aplicada en el parque Vitus Bering de Horsens (1954), y en las fábricas Angli iv y Angli v, en Herning (1956 y 1983). El resultado es una secuencia de espacios poligonales conectados entre sí y encerrados por la vegetación -como en los bosquetes de los jardines barrocos- que se perciben desde fuera como un juego de volúmenes vegetales separados por vacíos intersticiales.





E.56. *Cari Tbeodor Sorensen, colonia de jardines de* **Naerum:** *planta definitiva (arriba) y vista de los espacios intersticiales (derecha).*

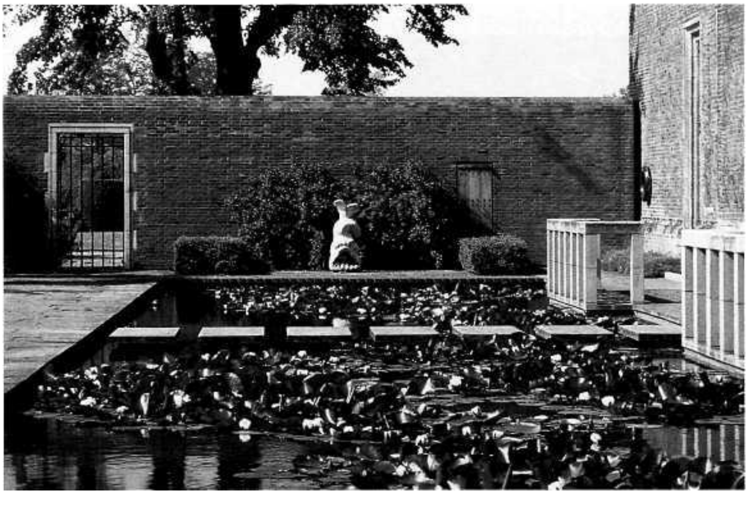
La colonia de jardines de Naerum (1948) se resuelve no con una distribución ortogonal de parcelas medianeras, sino con células elípticas de igual tamaño, independientes y cerradas por setos (figura E.56). Cada célula es un jardín con una cabana, cuyo eje mayor se orienta perpendicularmente a las curvas de nivel. El terreno forma un pequeño valle con una placeta en la parte baja donde se recoge el agua en un estanque. Los intersticios son de recorrido público y proporcionan vistas de una sorprendente diversidad.



E.57. *Geoffrey Jellicoe, monumento en memoria de Kennedy, Runnymede, 1965, vista de la maqueta.*

Geoffrey Jellicoe desarrolló en Gran Bretaña una influyente obra práctica y teórica, ésta recogida en *Studies in Landscape Design*. Arquitecto de formación, su inspiración procede, con frecuencia, tanto de la plástica contemporánea (Ben Nicholson, Henry Moore) como de la pintura renacentista (Giovanni Bellini o Giorgione). En el monumento en memoria de Kennedy, en Runnymede (1965), la sobriedad del tratamiento de líneas y planos perpendiculares se corresponde con la gravedad del tema y la solemnidad del paisaje (figura E.57). Un irregular sendero adoquinado sube a través del bosque hasta un bloque de piedra apaisado, ligeramente levantado y protegido por la copa de un roble americano. A modo de blanco catafalco, la piedra rememora el asesinato del presidente de los Estados Unidos con una cita suya sobre el coraje que requiere conservar la libertad. Un camino transversal llega hasta dos asientos escalonados, desde donde se contempla el paisaje de las praderas junto al río Támesis, en el lugar donde se otorgó la Carta Magna en 1215.

En sus jardines más tardíos, Jellicoe recrea elementos históricos en composiciones de una reposada y gozosa complejidad. Los jardines de Sutton Place (1981), construidos en torno a una mansión del siglo xvi, comienzan al norte con un lago serpentiforme, desde cuya orilla una escultura de Moore indica el eje del edificio.

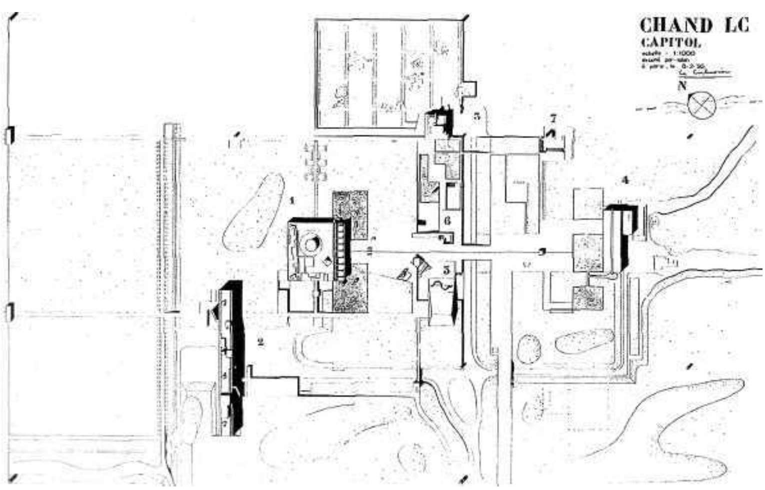


E. 5 8. *Geoffrey Jellicoe, jardines de Sutton Place, 1981, vista del foso con balaustradas en el jardín del Paraíso.*

A los lados de éste hay recintos murados. A oriente está el jardín del Paraíso, donde un foso con balaustradas subraya la distancia entre la casa y el nuevo jardín (figura E.58); y el jardín del Musgo, con un mirador asomado hacia el campo. Un paseo exterior marca el eje transversal, que continúa al oeste con la avenida Magritte, donde cinco gigantescos vasos romanos a lo largo de un muro dan pie a un engañoso juego de escalas. Ese muro cierra el jardín del Estanque, inspirado en figuras de Miró, y el recinto pentagonal del huerto, con galerías vegetales que forman un doble cuadrado. Más lejos se encuentra una estancia donde un estanque refleja un *Relieve blanco* de Nicholson. Hacia el sur, finalmente, una avenida de tejos retoma el eje de la casa hasta una cadena de fuentes que acaba en una cascada. Allí nacen arroyos que caen por la ladera hacia el río Wye.

De los ejemplos arquitectónicos, el más destacado es Chandigarh, realizada a partir de 19 51. Le Corbusier utilizó el esquema centralizado y cuatripartito de los jardines mogoles en la ciudad, en el Capitolio y en el jardín del Gobernador, pero dinamizándolo mediante el desplazamiento de los ejes y alterando su jerarquía al retirar los edificios hacia el perímetro para vaciar el centro, convertido así en un espacio público, como corresponde a una sociedad democrática (figura E.59). En el Capitolio, la Asamblea y el Tribunal Supremo están en los extremos de la calzada transversal, pero el Palacio del Gobernador (nunca construido) habría quedado desplazado respecto a la vía de acceso desde la ciudad, dando lugar a la sucesión en paralelo de la Fosa de la Meditación, la Torre de las Sombras y el jardín delantero del Palacio.

Éste se elabora mediante cortes profundos en el terreno -algunos irregulares- que conforman espacios hundidos cruzados por calzadas a la cota de la explanada central; hay escalinatas, estanques, una gruesa columna, un árbol en una isla y rocas artificia-




**E.59- *Le Corbusier,*** *Chandigarh,* 19ÍI, *volumetría general del conjunto del Capitolio.*

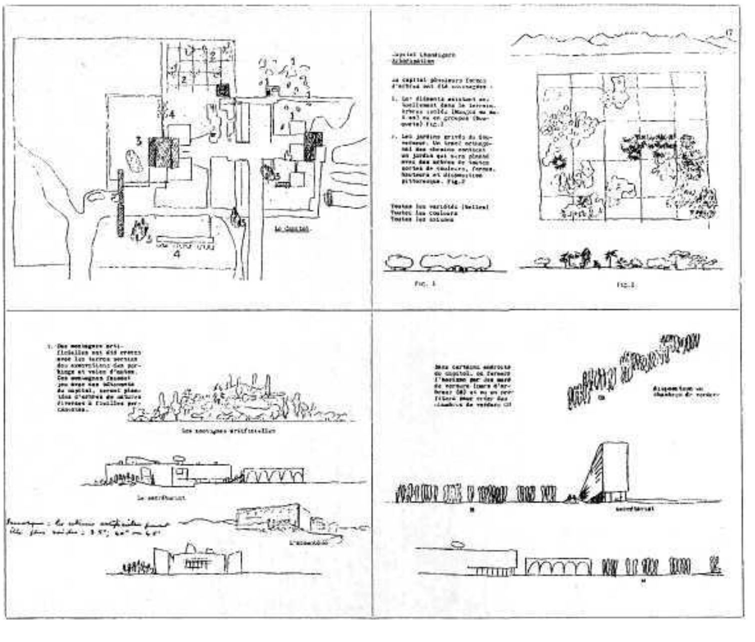
les (figura E.60). Al fondo estaría el volumen abierto y estratificado del Palacio, con su evocadora cubierta, reflejado en el estanque delantero. Este relieve topográfico contrasta con el tratamiento plano del jardín privado, situado detrás del edificio y distribuido por una retícula ortogonal tradicional en la que debían plantarse árboles de todas clases en una 'disposición pintoresca', según prescribe el arquitecto.



E.60. *Le Corbusier, Chandigarh, jardín delantero del Palacio del Gobernador.*

El Parque del Capitolio -así lo llamó Le Corbusier- es también un paisaje artificial de espacios rehundidos, colinas levantadas con las tierras de excavación, grupos de árboles y espejos de agua. Éstos se hallan ante la Asamblea y el Tribunal Supremo, humedeciendo la atmósfera al paso de las brisas veraniegas. Elevaciones arboladas aislan el recinto por el lado abierto a la ciudad y en los huecos entre los edificios, y controlan la primera visión de la Asamblea y del Tribunal; unas cortinas de árboles con pliegues en forma de habitaciones verdes, entre la Asamblea y el Palacio del Gobernador y en el costado de la ciudad, completan el plan de 'arborización' (figura E.61). El perímetro está constituido hacia la ciudad por un canal exterior y un talud invertido, que impide -como en la cubierta de la Unidad de Vivienda de Marsella- las vistas inmediatas y enfoca, en cambio, las del paisaje lejano; pero hacia el Himalaya se reduce a un parapeto y un 'ha-ha', al modo del jardín inglés, para excluir el ganado y conservar el horizonte de las montañas, sobre el que se recorta, entre arboledas de mangos, la silueta de la Mano Abierta.

Nada más opuesto a este paisaje monumental que las casas de Luis Barragán; nada más distinto, por otra parte, en concepto y



E.61. *Le Corbusier, Chandigarh, fragmento del plan de arborización para el parque del Capitolio.*

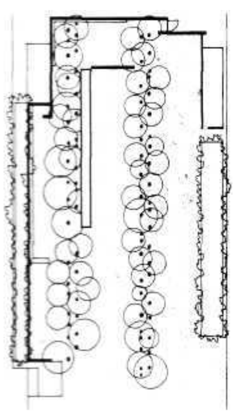




E.62. *Luis Barragán: arriba, el Pedregal de San Ángel (1945-1950); debajo, la Cuadra San Cristóbal (196-/).*

tratamiento que sus jardines respecto a los de Burle Marx. Para el arquitecto mexicano, los ejemplos hispanomusulmanes poseían las claves esenciales del jardín, entendido como un recinto de belleza y misterio, de intimidad, silencio y asombro. Depuración compositiva por la reducción de elementos y materiales, y por la estricta ortogonalidad; expresividad contenida en el uso del color, deudora del Neoplasticismo; y cierre de los espacios: éstos son los rasgos característicos de los jardines de Barragán. Sus elementos son el muro, el estanque y el árbol: muros de colores cálidos contrastados con el blanco o con un toque azul; agua quieta en depósitos o cayendo de conductos elevados; algunos árboles, a veces uno solo -muda presencia de la naturaleza- quizás acompañado por unas vasijas.

El Pedregal de San Ángel (1945-1950) es el encuentro de un paisaje volcánico con una arquitectura de plataformas y cercas, entre las que emerge la escueta vegetación o el agua en surtidores (figura E.62 arriba). En sus casas (la de Tacubaya, 1947; la Gálvez, 1955; o la Cuadra San Cristóbal, 1967, figura E.62 abajo), paredes ocres, rojizas o rosáceas clausuran espacios acodados a los que se abre la estancia por una cristalera, con rincones donde se oculta un estanque y esquinas junto a las que crece un árbol. Las plazas de Las Arboledas (1958) y Los Clubes (1964) son ámbitos recogidos por muros corridos, que juegan con alturas y colores dejando fluir el espacio, contrapuestos a la horizontalidad de los estanques y los suelos, en torno a un punto marcado por una caída de agua o una pareja de escuálidas figuras. La plaza del Bebedero es la quintaesencia del jardín de Barragán (figura E.63):





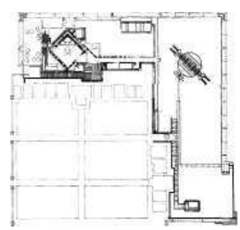
E.63. *Luis Barragán, Las Arboledas, 1958, plazü del Bebedero: planta y vista axial.*

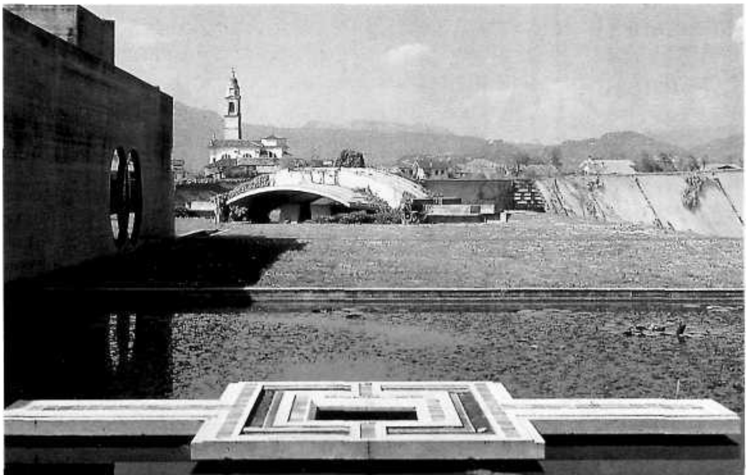


*E.64. Philip Johnson, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1953, jardín de esculturas.*

un alto muro blanco toca una superficie de agua sin bordes, que refleja el a/ul de la cerca entre unas hileras de eucaliptos.

En el jardín del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York (1953, ampliado en 1964 y 1984) Philip Johnson abordó el contraste entre la geometría de los muros, los suelos y el agua, y el carácter orgánico del arbolado y las figuras escultóricas (figura E.64). Es un patio rebajado al que se accede por una terraza angular, con dos canales tangentes en la dirección mayor, salvados por puentes planos; el pavimento de losas de mármol se recorta para dejar sitio a los árboles que, en calculado desorden, tamizan la presencia de los edificios exteriores y destacan sobre la cerca de ladrillo gris; las cambiantes esculturas se ubican atendiendo a las directrices compositivas y a la modulación de los suelos. De este modo, las ideas de Mies fructificaron en un espacio de elegante riqueza.





E.65. *Cario Scarpa, mausoleo Brion, cementerio de San Vito d'Altivole, 1975: planta general y vista desde el pabellón de meditación bada la iglesia de la población.*

Cario Scarpa concibió el mausoleo Brion (1975) como un jardín funerario. Es un recinto angular que abraza el cementerio de San Vito d'Altivole con dos unidades espaciales, engarzadas mediante un rosario de piezas (figura E.65). La entrada contrapone al eje de acceso del cementerio un pasadizo ortogonal que encauza las visiones y prepara el desahogo del espacio abierto. En la parte privada, el baldaquino del pabellón de meditación ocupa el extremo sur, sobre el estanque. Desde él se contempla el mausoleo, en el que penetra una acequia; se trata de un arcosolio de bóveda rectangular, bajo la cual se enfrentan los prismas oblicuos de las dos tumbas; está situado en el ángulo del recinto, sobre una depresión circular, y girado 45$^{o}$ para indicar la presencia del prisma horizontal del panteón familiar, adosado al límite norte. El ámbito público, separado por un foso, está dominado por el volumen recortado de la capilla, girado respecto al estanque del



E.66. *hamu Noguchi, jardín japonés de la sede de la UNESCO, París, 1958.*

que surge, sobre el fondo de los cipreses plantados en el enterramiento eclesiástico. Un muro inclinado hacia dentro clausura el espacio y conduce la mirada hacia la iglesia de San Vito y las cumbres de los Dolomitas.



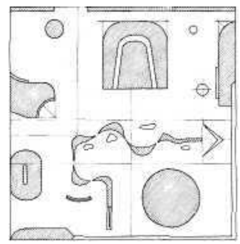
E.67. *Isamu Noguchi* y *Louis Kahn, parque infantil del Levy Memorial, Nueva York, 1964, vista de la maqueta.*

A diferencia de estos ejemplos realizados por arquitectos, lo que el escultor norteamericano Isamu Noguchi entiende por jardín es una configuración escultórica del espacio muy próxima al jardín zen. El jardín japonés de la sede de la UNESCO en París **(1958),** de Marcel Breuer, es una composición en relieve de estanques conectados y praderas ameboides en cuyas elevaciones hay grupos de rocas entre algunos árboles (figura E.66). Las propuestas de parques infantiles -algunas hechas en colaboración con Louis Kahn (figura E.67)- consisten en tratamientos topográficos que contraponen depresiones y elevaciones, o con formas redondeadas en torno a una explanada, o geométricas que sugie-

ren objetos geográficos (montes, estanques) y arquitectónicos (pirámides, graderías, plataformas).

Pero es en los patios de algunos edificios corporativos construidos por Skidmore, Owings & Merrill (SOM) donde Noguchi logra sintetizar paisajes abstractos de profunda significación, combinando unos pocos elementos -naturales o no-, para crear estados de tensión que generen asociaciones simbólicas. El jardín rehundido circular del Chase Manhattan Bank (1964) está formado por planos de suelo ondulantes y entrecruzados, siete rocas oscuras de distintas figuras y un círculo de surtidores que inundan las partes más bajas, más algunos arbustos irregulares, lo que evoca quizás un paisaje de mar e islas entre el oleaje (figura E.68 arriba). Más recientemente, su California Scenario (1982) rememora los paisajes de ese estado mediante una pirámide triangular, un amontonamiento de piedras, un círculo desértico, un paseo boscoso, una fuente cónico-cilíndrica y un arroyo cortado en el enlosado irregular del pavimento (figura E.68 abajo).



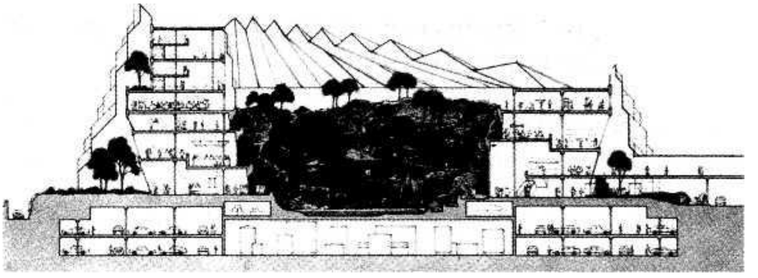


E.68. *Isamu Noguchi: patio-jardín de la sede del Chase Manhattan Bank, Nueva York,* 1964; *y, debajo, California Scenario, Costa Mesa, 1982.*

## La recuperación **del** jardín

En los dos últimos decenios del siglo xx, la corriente principal parece derivar de la conjunción de dos factores. Por una parte, está la profunda crisis de la arquitectura del Movimiento Moderno en los años setenta -algunos de cuyos postulados ya se habían sometido a revisión en momentos anteriores- que desembocó en la superación del funcionalismo ortodoxo, el reconocimiento de la historia, la pluralidad de la forma arquitectónica y la recuperación del espacio de la ciudad. Por otra, hay una alteración de los modos de relación con la naturaleza y de los hábitos visuales, provocada por algunas tendencias plásticas. Desde finales de los años sesenta el *Land art* venía proponiendo formulaciones del trabajo artístico ligadas a la estructura del terreno, a los fenómenos atmosféricos o a las manifestaciones del tiempo, que se materializaban en territorios abandonados para redescubrir sus significados. A su vez, el *Minimal art* ha experimentado con formas simples, geométricas y repetitivas, descubriendo nuevos signos -procedentes de materiales, acontecimientos o procesos- susceptibles de ser ampliados en configuraciones originales.

Pues bien, desde el comienzo de los años ochenta el jardín ha actuado como catalizador de las propuestas avanzadas en estos dos ámbitos, con planteamientos basados en la estimación del paisaje como campo de actuación directa, y en la reconsideración de la ciudad como escenario donde construir símbolos capaces de integrar el desorden entrópico de la sociedad contemporánea, no sin riesgos de degradación ecológica y de irresponsabilidad urbana. Así, el jardín se ha hecho presente al mismo tiempo en las



E.69. *Emilio Ambasz: a la derecha, sección de los almacenes Nichii, Obibiro (Hokkaido); abajo, maqueta de la sede de Schlumberger, Austin (Texas).*



preocupaciones estéticas y en el debate social sobre los nuevos espacios públicos, incluidos los extraurbanos, llegando a convertirse -como otras veces en la historia- en un campo de pruebas de estrategias renovadoras que ahora afectan al arco completo de nuestro medio físico.

## *Vanguardia complaciente o ucronía crítica*

En esos mismos años, Emilio Ambasz recogía la propuesta de los *eartbworks* e imaginaba intervenciones arquitectónicas en un paisaje metafísico (figura E.69). Una infinita pradera de superficie ondulante, quizá cruzada por un río, se somete a diversas clases de operaciones: de vaciado y elevación, con la aparición de un cráter y una colina de paredes rocosas; de camuflaje topográfico (laboratorios Schlumberger), hundiendo los edificios en el terreno y manifestando su presencia con cortes de penetración, quiebros por donde entra la luz y protuberancias aisladas; de simbiosis entre tierra y arquitectura (jardín botánico de San Antonio), con plataformas rehundidas que se combinan con elevaciones cristalinas de volúmenes puros. Pero otras acciones son inversas a éstas: el encapsulado de un fragmento de paisaje hipernaturalista (almacenes Nichii), que se transparenta a través de los destellos de la envoltura facetada del edificio. Al acallamiento de los signos dispersos en el paisaje sucede el estruendo de una escenografía cristalovegetal.

E.70. *Francesco Venezia, pequeño jardín en Gibellina, 1988, vista de la maqueta.*

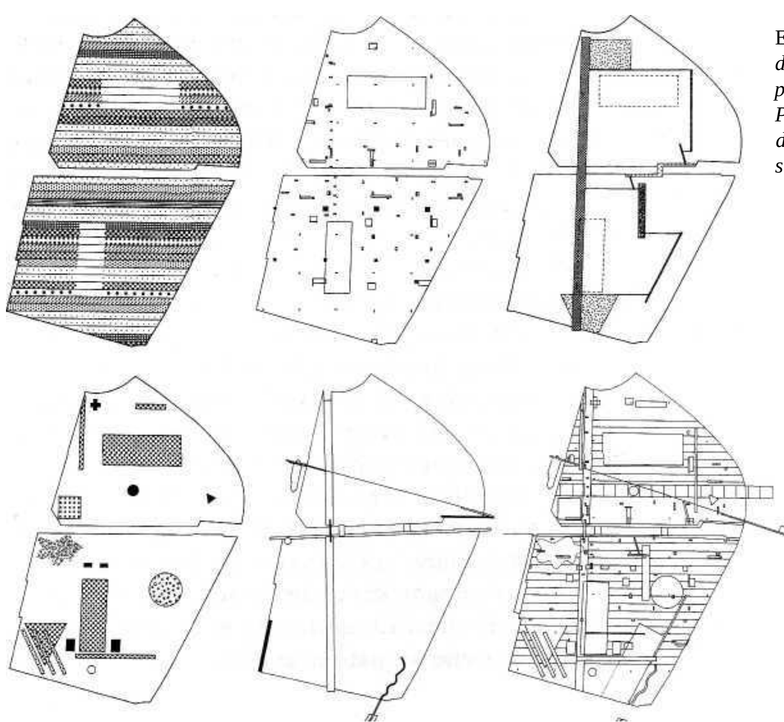


Francesco Venezia, en cambio, construye el jardín con los materiales de la propia arquitectura. En Gibellina (1988), un pequeño edificio sin cubierta -que alberga restos arqueológicos- se convierte en un jardín de muros y ventanas; en sus habitaciones juegan la luz y la sombra con las texturas y colores del hormigón y la arenisca (figura E.70). Una secuencia lineal de espacios urbanos que articula dos barrios de Salaparuta (1986) va enlazando patios alargados y jardines sin vegetación (el estanque, los restos pétreos, el mapa grafiado en el pavimento) con planos de suelo que se inclinan hacia la plaza, desde la cual se descubre un valle.

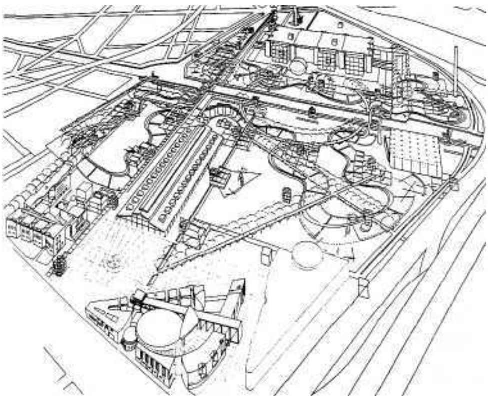
Estas concepciones antagónicas están basadas en las identidades entre arquitectura y paisaje y entre jardín y edificio. Trasladando la cuestión al terreno del parque urbano, el concurso de La

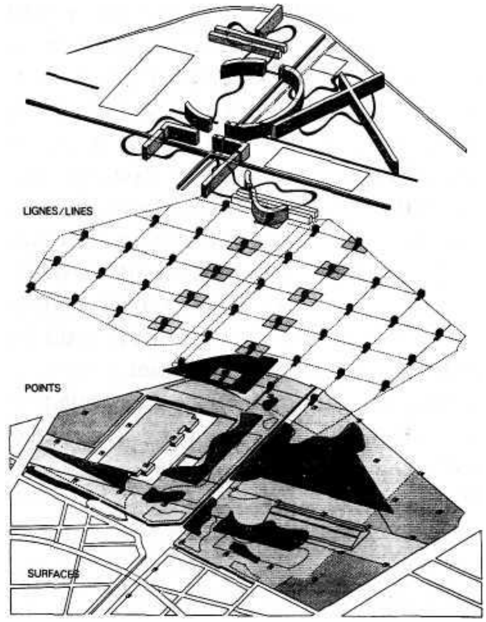
Villette (1982) invitaba a descubrir el paradigma del fin de siglo en un vacío suburbano de instalaciones industriales obsoletas, situado en la periferia noreste de París. Las respuestas se caracterizaron por su radicalidad. Así, el paisajista Alexandre Chemetoff propuso un paisaje agrícola dentro de la ciudad; el arquitecto Jean Nouvel, un paisaje industrial que extrajese una poética de la realidad del encuentro entre tecnología y naturaleza; Zaha Hadid, un mapa del caos que fluyese desde el entorno urbano, un campo de tensiones capaz de transformar el tejido de la ciudad.

El grupo OMA (Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, con el paisajista Michel Corajoud) pretendía no tanto definir un diseño como proponer un método que admitiese la indeterminación programática junto a la especificidad arquitectónica: la superposición de cinco estratos de intervención en un parque concebido como contenedor de actividades (figura E.71). Tales estratos eran: 1, una estructura de franjas paralelas, separadas por pantallas arbóreas en dirección este-oeste, que traspasaban los edificios del Mercado y la Ciudad de las Ciencias y la Industria; estas bandas alojarían autónomamente los contenidos programáticos, en una aplicación horizontal del modelo del rascacielos neoyorquino; 2, retículas puntiformes de arquitecturas menores, identificables con colores y cuya distribución se regiría matemáticamente; 3, las vías de acceso y de recorrido (un paseo recto que atravesaba el recinto de norte a sur y otro quebrado que conectaba algunas explanadas entre los extremos del primero); 4, las piezas de gran tamaño encontradas o creadas (el bosque circular y el lineal, la colina arti-



E.71. *OMA, propuesta de concurso para el parque de La Villette, París, 1982, esquemas de los cinco estratos y su superposición.*





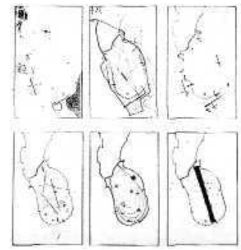

E.72. *Bernard Tschumi, proyecto para el parque de* ***La*** *Villette,* ***París,*** *1982: perspectiva aérea general (arriba) y los* ***tres*** *sistemas superpuestos (derecha).*

ficial, la pirámide invernadero) que no tenían un reparto sistemático; y 5, las conexiones con la ciudad (metro y teleférico), así como los elementos de contacto en los extremos norte y sur. Estos estratos, cuidadosamente definidos en sí mismos, se superponían sin producir un diseño cerrado del objeto 'parque', sino un sistema abierto que podía asumir continuos cambios de uso.

En el proyecto ganador -que tiene notables coincidencias con el anterior- Bernard Tschumi entendió el parque como una arquitectura carente de significado propio, aunque capaz de recibir cualquier contenido. La propuesta comprendía tres sistemas independientes: de puntos, que corresponde a los objetos; de líneas, a los movimientos; y de superficies, a los usos (figura E.72). El primero se desarrolla mediante una trama de *folies,* edificios cúbicos de color rojo y 10 metros de lado -modificados desde una poética constructivista- y repartidos cada 1 20 metros, que ordenan con signos reconocibles un territorio en teoría ilimitado. El sistema de líneas clasifica los caminos que recorren el recinto según las clases de movimiento: rápido, por dos galerías, norte-sur y este-oeste, paralelas al Mercado y al canal; oscilatorio, por avenidas arboladas, una circular incompleta y otras dos oblicuas intersecadas en el sector meridional; en circuito, por el paseo cinemático, que es un recorrido lineal, ondulante en planta y sección, concebido -según una analogía cinematográfica explícita- en secuencias y encuadres ligados a una serie de jardines temáticos.

Estos jardines ocupan las superficies intermedias entre el paseo cinemático y las avenidas arboladas. Se trata de intervenciones de distintos autores, no todas construidas: el Jardín del Agua, de

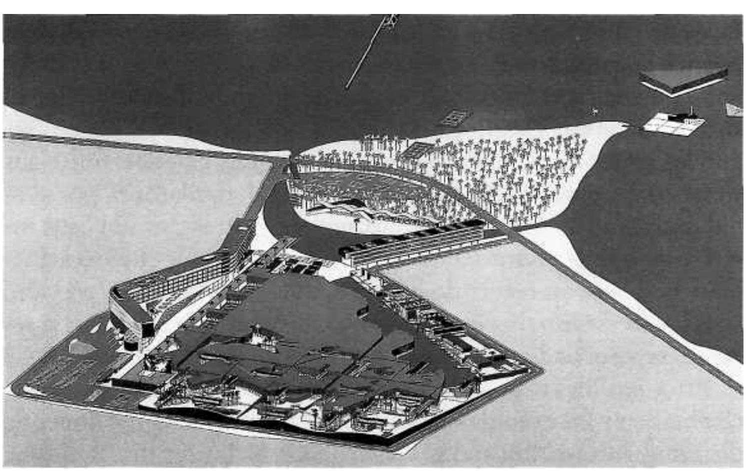
Alain Pelissier; el de Bambúes, de Alexandre Chemetoff; y los 'Chora L. Works' de Peter Eisenman y el filósofo Jacques Derrida. Sobre ellos cruzan unas pasarelas que salen del paseo cinemático, introduciendo así cierta aleatoriedad debida al movimiento de los paseantes. Finalmente, el sistema de superficies organiza las actividades del parque (juegos, espectáculos, deportes y concentraciones) en espacios definidos por alineaciones de árboles y por el mobiliario, que tienen en cuenta los edificios existentes y los de nueva creación: el Zenit y la Ciudad de la Música. La superposición de objetos, movimientos y usos produce tensiones que deberían dinamizar los espacios, generando una estructura global sin alterar los significados parciales.



E.73. *Elia Zenghelis, intervención en la bahía de Koutavos (isla de Cefalonia), 1985, esquemas en planta.*

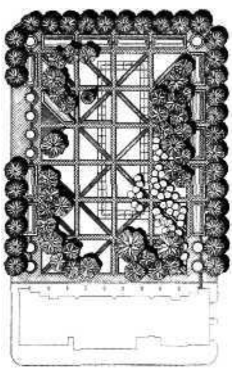
OMA ha mantenido sus planteamientos en los concursos para la Exposición Universal de París (1983) y el parque Citroen (1985). Además, Zenghelis ha actuado en la isla griega de Cefalonia. Los proyectos para el valle de San Gerasimos, las playas de Skala y Argostoli, y la bahía de Koutavos (1984-1985) consisten en incursiones arquitectónicas mínimas, con el propósito de colonizar la naturaleza sin invadirla (figura E.73). En 1989, Zenghelis, junto a Eleni Gigantes, prosiguió la exploración del límite entre mar y tierra en el complejo turístico de Las Terrenas en Santo Domingo, en el que se entremezclan construcción y paisaje (figura E.74). El proyecto comprende una playa interior que transforma el cabo en una isla cubierta de palmeras, un lago delante de las viviendas del condominio y una 'calle líquida' -que se recorre a nado- delante del hotel; a todo ello se añaden las villas, edificadas dentro de una retícula a modo de bosquetes en la floresta, y un archipiélago de plataformas flotantes ante la costa.

Por su parte, el paisajista Peter Walker ha explorado la horizontalidad del jardín por medio de la seriación y la gestualidad; el ejemplo del minimalismo le permite objetivar los elementos naturales (árboles, canales, rocas) y mantener tensiones cargadas de



E.74. *Elia Zenghelis y Eleni Gigantes, conjunto turístico Las Terrenas, Santo Domingo, axonometría.*



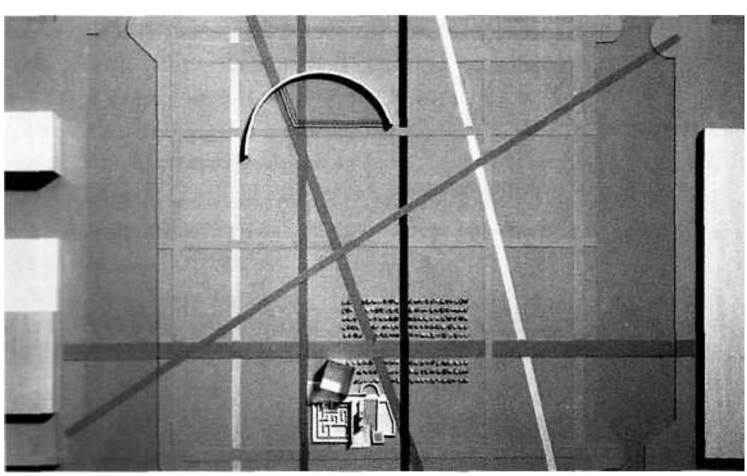


E.75. *Peter Walker: arriba, fuente Tanner, Cambridge (Massachusetts), 1985; debajo, parque Burnett, Fort Worth (Texas), 1983.*

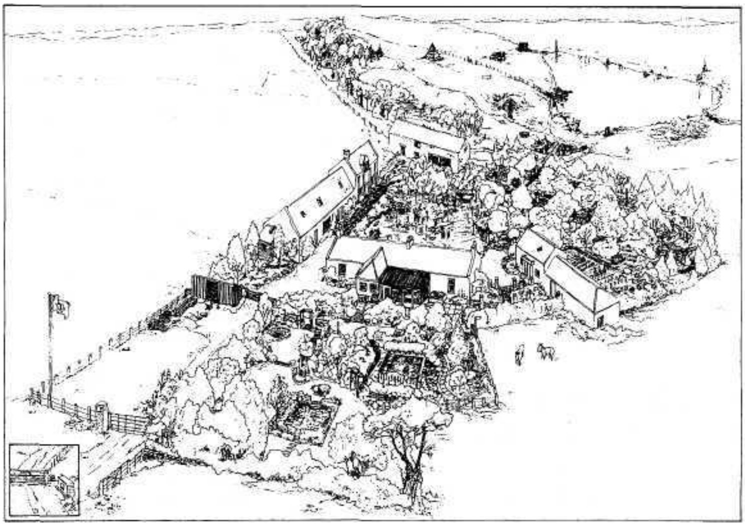
significado en espacios abstractos. La fuente Tanner en Cambridge, Massachusetts (1985), es un círculo formado por rocas semienterradas en cuyo centro queda suspendida una nube de bruma (figura E.75 arriba). El parque Burnett en Fort Worth, Texas (1983), combina la plaza pavimentada y la plaza ajardinada, superponiendo una malla ortogonal y otra diagonal incompleta sobre el mismo plano; la superficie de césped que parece pasar por debajo de ellas; y un anillo rectangular de agua, descentrado y con una alineación de surtidores luminosos, además de hileras perimetrales y grupos interiores de arbolado (figura E.75 abajo).

En el proyecto de la plaza de Todos los Santos en Concord, California (1987), Walker ha logrado plasmar con mayor sutileza la complejidad del espacio público. La estratificación de la memoria del lugar se evoca mediante la progresión de las operaciones compositivas y la superposición de los elementos (figura E.76). El arbolado existente se completa con nuevas plantaciones que buscan algunas direcciones interiores. Luego se imponen tres órdenes de caminos rectos: una malla perpendicular de senderos que distribuye el área; dos caminos principales en posición desplazada, que completan la malla de 4 X 5 módulos -rememorando así el trazado original de la ciudad, de fundación española- y cruzan las calles del perímetro; y otros senderos oblicuos que recuerdan los que atraviesan las explotaciones agrícolas del valle.

Se conserva el uso histórico del área central como lugar de reunión, mientras en posiciones perimetrales se colocan un área de merienda protegida por una banda de flores, un escenario delimitado por un arco de glicinas, y un campo regular de rocas, como un cementerio, situado en el cruce de los caminos principales. Este campo colisiona con reminiscencias de construcciones que constituyen los juegos infantiles: cimientos de casas de adobe, un muro con chimenea y escalera, un piso de madera y una casa transparente. El resultado representa la transformación del espa-



E.76. *Peter Walker, plaza de Todos los Santos, Concord (California), 198-, vista de la* ***maqueta.***



E.77. *lan Hamilton Finlay, Little Sparta, desde 1968, perspectiva a vista de pájaro.*

ció de reunión y fiesta de una pequeña comunidad agraria en una multitud de sendas por las que discurren los movimientos individuales de los habitantes de un populoso suburbio residencial.

El reverso del experimentalismo tardovanguardista es Little Sparta, el jardín literario construido por el poeta lan Hamilton Finlay desde 1968, en una granja de Escocia, con el fin de incitar a la revisión crítica de nuestra cultura desde una mirada iluminista. El recinto puede leerse por escenas: las habitaciones de jardín delante de la casa; el patio entre los edificios, con el estanque y los graneros transformados en templos conmemorativos de la Revolución Francesa; la espesa arboleda al este; el estanque mayor, abierto al panorama de los yermos; la gruta de Dido y Eneas; y la arboleda lejana y su estanque sombrío (figura E.77). En ellas se celebran los paisajes de Durero, Poussin, Lorena y Corot.

Pero también debe descifrarse el conjunto a partir de inscripciones (nombres o lemas) grabadas en losas de piedra, tablas, muros, cercas y bancos; a partir de recuerdos arquitectónicos del neoclasicismo (columnas enteras, fustes, pedestales, urnas, obeliscos); y de emblemas navales (pequeños portaaviones o partes de submarinos). Estas piezas, asociadas a las escenas, provocan otra lectura alegórica que alude al sustrato bélico de la cultura occidental, al traslado de ésta desde su ámbito mediterráneo a los países del norte, al recuerdo del mar en las tierras del interior y a la amnesia histórica de las sociedades democráticas: de ahí la retrospección de sus orígenes con citas de Rousseau, Saint-Just o Michelet. Al renovar los olvidados contenidos filosófico-políticos del jardín, Finlay compele a una incómoda reconsideración de la manera contemporánea de entender el mundo, descubriendo la parte oculta de los valores de nuestra cultura, pero mostrando su confianza en la verdad y la razón.

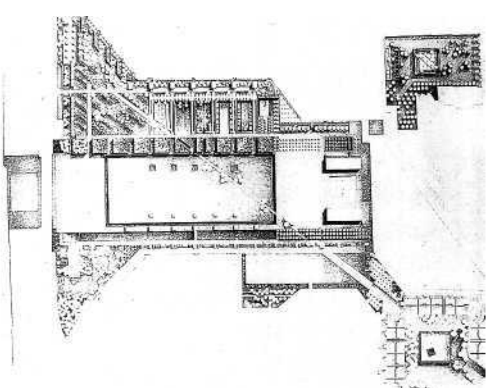
*El parque y la renovación de la ciudad*

Esta recuperación del jardín como depósito de nuevos signos finiseculares ha tenido eco en aquellas ciudades con voluntad política de renovar sus espacios públicos, como París y Barcelona.

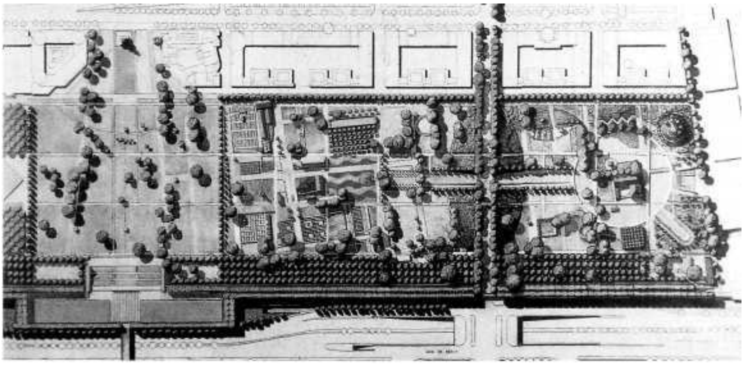
En París, a la construcción de La Villette ha seguido la de nuevos parques, jardines y paseos. El parque André Citroen (1985-1993) se ha planteado como un nodo estructurador del barrio crecido alrededor de la fábrica de automóviles cuyos terrenos ocupa. Fruto del trabajo conjunto de los dos equipos encabezados por los paisajistas Alain Provost y Gilíes Clément, combina las ideas centrales de sus respectivas propuestas (figura E.78): la explanada monumental abierta hacia el Sena, en la tradición parisiense de los grandes espacios perpendiculares al río; y la naturaleza como material constitutivo del parque según el concepto de 'jardín en movimiento' de Clément, cuyas plantaciones se abandonan a su evolución biológica al azar de la intervención de vientos, pájaros e insectos. En ambos planteamientos, arquitectura y vegetación cumplen papeles antitéticos. El recinto comprende: una pradera central flanqueada por una alineación de torres, extendida delante de una plaza con dos invernaderos; una banda de jardines seriados al norte que se asocian a los colores de la vegetación, separados por escaleras de agua; y dos ampliaciones hacia el río, el jardín en movimiento, al que llega un camino diagonal y el jardín de rocas. Hacia el este, en el interior, se agregan los recintos menores: el jardín blanco y el jardín negro.

Al sureste de la ciudad, el parque de Bercy (1989-1996), obra de Bernard Huet, recupera la memoria urbana al conservar algunos edificios, tramos de calle y arbolado del barrio de depósitos allí existente, integrados en una trama ortogonal que asegura la continuidad del parque con su entorno. En el eje marcado por el Palacio de los Deportes, paralelo al Sena, se suceden una pradera arbolada frente a una plataforma hacia el río y dos recintos separados por una calle transversal. El primero comprende nueve cua-

E.78. *A. Provost y G. Clément, parque André Citroen, París,* 1985: *planta general y vista de la pradera central.*



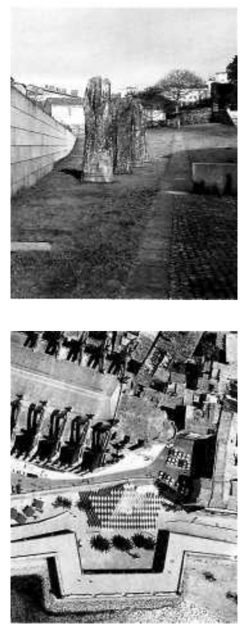




E.79' *Bernard Huet, parque de Bercy, Parts, 1989, planta general.*

dros que aluden a los géneros del jardín y a las estaciones del año; en el segundo se presentan, en torno a un estanque, piezas que rememoran los jardines de distintas épocas. Ambos se enlazan mediante un canal y pasarelas que cruzan la calle, y se cierran lateralmente con un paseo elevado (figura E.79).

A todo esto hay que añadir dos casos más: el jardín Atlántico (1987-1994), de Frangois Brun y Michel Pena, que cubre la estación de Montparnasse e integra los múltiples respiraderos y claraboyas en un paisaje artificial que evoca los de la costa atlántica; y el Paseo Plantado (realizado por varios autores), transformación de un antiguo viaducto ferroviario en jardín lineal de varios kilómetros entre la plaza de la Bastilla y el Bois de Vincennes.

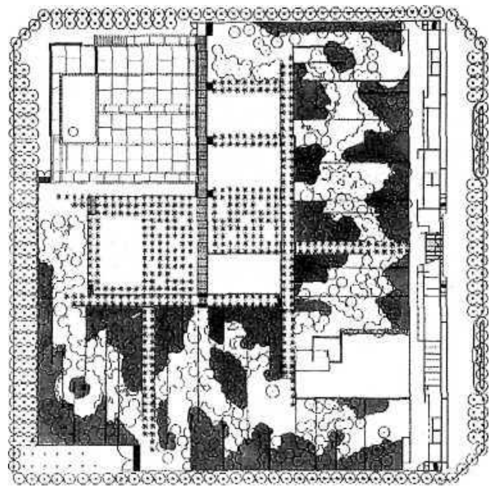


E.80. *Arriba, Alvaro Siza, jardín de Bonaval, Santiago de Compostela, 1993; debajo, Torres y Martínez Lapeña, Baluarte de has Bóvedas, Palma de Mallorca, 1983 y siguientes.*

En la España de los años ochenta y noventa, los primeros ayuntamientos democráticos promovieron la creación de nuevos espacios públicos que renovaron los contenidos y las formas del jardín urbano. Entre los más significativos están el parque Juan Carlos 1 (1992), de Emilio Esteras y José Luis Esteban, en el borde noreste de Madrid; el jardín del Turia, construido por Ricardo Bofill en el antiguo cauce del río en Valencia a partir de 1990; el jardín de Bonaval en Santiago, ligado al Centro Gallego de Arte Contemporáneo, de Alvaro Siza (1993); y los espacios internos de la muralla de Palma, próximos a la catedral, rehechos por Elias Torres y José Antonio Martínez Lapeña desde 1983 en adelante (figura E.80).

Pero el caso más notable es el de Barcelona, donde se acometió un proceso de transformación de la ciudad concretado en la reforma o creación de plazas en áreas interiores, la construcción de parques en los barrios periféricos sobre terrenos ocupados por instalaciones en desuso, y la apertura de la ciudad al mar. En las plazas ya se introducen soluciones asimilables a la arquitectura de los jardines públicos: en la de los Países Catalanes, Helio Piñón y Albert Viaplana manejan el espacio con unos pocos planos horizontales y verticales separados del suelo, disponen el mobiliario en líneas que sugieren movimientos, y rompen la separación entre los elementos acuáticos y los usuarios.

E.81. *Arrióla, Galí, Quintana y Solanas, parque Joan Miró, Barcelona, 1981 y siguientes, planta de conjunto.*



Los parques retoman distintas tendencias actuales dentro de un espíritu común de vitalidad y servicio cívico. El parque Joan Miró (a partir de 1981) ocupa las cuatro manzanas de los viejos mataderos en el extremo suroeste del ensanche de Cerda (figura E.81). Andreu Arrióla, Beth Galí, Marius Quintana y Antonio Solanas edifican el límite hacia el ensanche con una biblioteca y una banda acuática; en la plataforma del cuadrante oeste -desde la que se domina el parque- abren el recinto con la escultura polícroma de Miró; e incorporan la ortogonalidad de los trazados urbanos con calles de palmeras. Éstas atraviesan estancias de topografía ligeramente escalonada entre arboledas libres, para extenderse luego en palmerales a los lados de la gran pérgola que vertebra el conjunto.

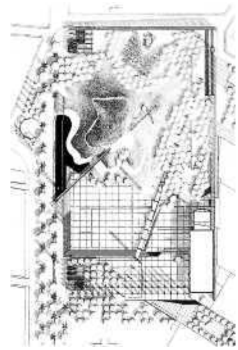
En el parque de la Creueta del Coll (1987) -de Martorell, Bohigas y Mackay (MBM)- el hueco de una antigua cantera es ocu-



E.82. *Martorell, Bohigas y Mackay, parque de la Creueta del Coll, Barcelona, 1987, vista hacia la escultura de Chillida.*

pado por un trazo circular que define la conjunción de la tierra y el agua, integrando la doble función del estanque-piscina y los hallazgos plásticos de dos piezas enfrentadas oblicuamente: la península de palmeras y la escultura de Eduardo Chillida, suspendida de las rocas (figura E.8z).

El parque del Clot (1986) recoge la idea del jardín como palimpsesto para atender tanto a la historia del lugar como a los cambios de uso (figura E.83). Si en el perímetro Dani Freixes y Vicente Miranda incorporan restos del edificio ferroviario preexistente -la arcada convertida en acueducto, los sombríos pabellones con esculturas-, en el interior combinan un espacio boscoso en torno a una colina y una plaza rehundida al pie de una plataforma arbolada, sobre los que cruzan un puente y una pérgola en direcciones divergentes.



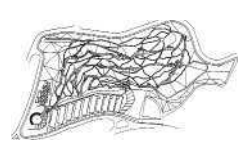


E.83. *Freixes y Miranda, parque del Clot, Barcelona, 1986: planta general y vista de la arcada-acueducto.*

Por otra parte, la reutilización del puerto viejo ha permitido crear un nuevo paseo urbano que termina en la rambla del Mar. Luego, el frente marítimo continúa por el muelle y el paseo de la Barceloneta, con el puerto deportivo de la Villa Olímpica, las playas recuperadas y el parque de Poblenou. A este rosario de espacios públicos -que se ha extendido con multitud de actuaciones en toda la ciudad y también en las poblaciones del área metropolitana- se han añadido recientemente, en el extremo noreste, el parque Diagonal Mar y las actuaciones del Fórum 2004, que revelan un espíritu muy distinto al que presidió las anteriores reformas; y al suroeste, el Jardín Botánico, en las laderas meridionales de Montju'ic (figura E.84).

El Jardín Botánico (1999), obra de Carlos Ferrater, José Luis Canosa y Bet Figueras, está dedicado a la vegetación de los hábitats de clima mediterráneo en los cinco continentes; se adhiere a la topografía mediante una malla triangular tridimensional que, aplicando los principios de la geometría de los fractales, define itinerarios, plataformas y muros, en una síntesis de la irregularidad y fragmentación de las formas naturales con la artificialidad extrema de la arquitectura.





E.84. *Ferrater, Canosa y Figueras, Jardín Botánico de Barcelona, 1999: planimetría y vista general.*

# Bibliografía








**General**

ENGE, Torsten Olaf; SCHRÓER, Cari Friedrich. *Arquitectura de jardines en Europa 1450-1800.* Colonia: Taschen, 1992.

JELLICOE, Geoffrey y Susan. *The Landscape of Man.* Londres: Thames and Hudson, 1975. Versión castellana: *El paisaje del hombre;* Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

LAURIE, Michael. *An Introduction to Landscape Architecture.* Nueva York: Elsevier North Holland, 1975. Versión castellana: *Introducción a la arquitectura de paisaje,* Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

MOORE, Charles; MITCHELL, William; TURNBULL, William. *The Poetics of Gardens.* Cambridge (Mass.): The Mrr Press, 1988.

MOSSER, Monique; TEYSSOT, George. *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento.* Milán: Electa, 1990.

OGRIN, Dusan. *The World Heritage of Gardens.* Londres: Thames and Hudson, 1993.

PÁEZ de la Cadena, Francisco. *Historia de los estilos en jardinería.* Madrid: Istmo, 1982.

STEENBERGEN, Clemens; REH, Wouther. *Architecture and Landscape.* Munich: Prestel, 1996. Versión castellana: *Arquitectura y paisaje: la proyectación de los grandes jardines europeos;* Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

**1. Jardines de la Antigüedad**

ACKERMAN, James. *The Villa.* Londres: Thames and Hudson, 1990. Versión castellana: *La villa;* Madrid: Akal, 1997.

GRIMAL, Pierre. *Les jardins romains* (1943). París: Fayard, 1984.

JASHEMSKI, Wilhelmina. *The Gardens ofPompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius.* New Rochelle (NY): Caratzas Brothers, 1979.

RUBIO y Tudurí, Nicolás M. *Del paraíso al jardín latino* [1953]. Barcelona: Tusquets, 1981.

**2. El jardín medieval y el jardín musulmán**

HARVEY, John. *Medieval Gardens.* Londres: Batsford, 1981.

LEHRMAN, Joñas. *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam.* Londres: Thames and Hudson, 1980.

PETRUCCIOLI, Attilio (edición). *Ilgiardino islámico.* Milán: Electa, 1994.

PRIETO Moreno, Francisco. *Los jardines de Granada.* Madrid: Cigüeña, 1952.

RUGGLES, D. Fairchild. *Gardens, Landscape and Vision in the Falaces of Islamic Spain.* University Park (Penn.): Pennsylvania State University Press, 2000.

## 3 y 4. El jardín clásico en Italia

ANÍBARRO. Miguel Ángel. *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos.* Tres Cantos (Madrid): Akal, 2002.

COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili.* Venecia, 1499. Versión castellana reciente: *Sueño de Polifilo;* Barcelona: El Acantilado, 1999.

LAZZARO, Claudia. *The Italian Renaissance Garden.* New Haven: Yale University Press, 1990.

VISENTINI, Margherita Azzi. *La villa in Italia: quattrocento e cinquecento.* Milán: Electa, 1997.




## 5. El jardín clásico en Francia

DEZALLIER d'Argenville, Antoine-Joseph. *La théorie et la pratique du jardinage.* París: Chez Pierre-Jean Mariette, 1709. Edición facsímil: Hildesheim: Georg Olms, 1972..

HAZELHURST, Franklin H. *Gardens of Illusion: The Genius of André Le Nostre.* Nashville: Vanderbilt University Press, 1980.

JEANNEL, Bernard. *Le Nótre.* París: Fernand Hazan, 1985. Versión castellana: *Le Nótre;* Barcelona: Stylos, 1986.

WOODBRIDGE, Kenneth. *Princely Gardens.* Londres: Thames and Hudson, 1986.

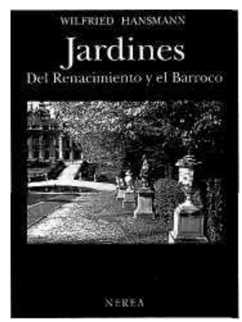
## 6. El jardín clásico en otros países

ANÓN, Carmen; LUENGO, Mónica y Ana. *Jardines artísticos de España.* Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

ANÓN, Carmen; SANCHO, José Luis (edición). *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II.* Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe 11 y Carlos v, 1998.

HANSMANN Wilfried. *Gartenkunst der Renaissance und der Barock.* Colonia: DuMont, 1983. Versión castellana: *Jardines del Renacimiento y el Barroco;* Madrid: Nerea, 1989.

STRONG, Roy. *The Renaissance Garden in England.* Londres: Thames and Hudson, 1979.




## 7. El jardín paisajista

BUTTLAR, Adrián von. *Der Landschaftsgarten: Gartenkunst der Klassicismus und der Romantik.* Colonia: DuMont, 1989. Versión castellana: *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo: el jardín paisajista;* Madrid: Nerea, 1993.

DANIELS Stephen. *Humphry Reptan.* New Haven: Yale University Press, 1999.

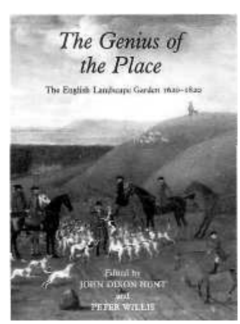
HINDE, Thomas. *Capability Brown.* Londres: Hutchinson, 1986.

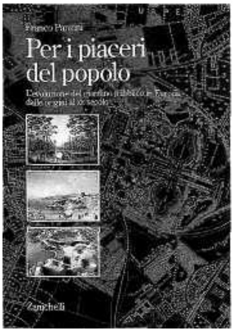
HUNT, John D. *William Kent.* Londres: Zwemmer, 1987.

HUNT, John D.; WILLIS, Peter (edición). *The Genius of the Place.* Cambridge (Mass.): The Mrr Press, 1988.

JACQUES, David. *Georgian Gardens.* Londres: Batsford, 1983.

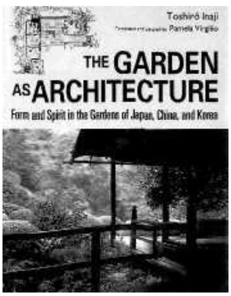
WHATELY, Thomas. *Observations on Modern Gardening.* Londres: T. Payne & Son, 1770. Edición facsímil: Nueva York y Londres: Garland, 1982.





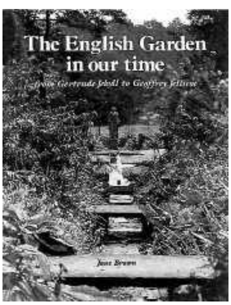

## 8. **Parques públicos del siglo xix**

ALPHAND, Adolphe. *Les promenades de Varis.* París: Rotschild, 1867-1873. Edición facsímil: Princeton: Princeton Architectural Press, 1984.
CHADWICK, George. *The Park and the Town.* Londres: The Architectural Press, 1966.
PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popólo.* Bolonia: Zanichelli, 1993.
PETTENA, Gianni. *Olmsted.* Florencia: Centro Di, 1996.




## 9. Jardines de China y Japón

KESWICK, Maggie. *The Chínese Garden.* Londres: Academy, 1978.
NITSCHKE, Günter. *El jardín japonés.* Colonia: Taschen, 1999.
INAJI, Toshiro. *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea.* Tokio: Kodansha International, 1998.
ITOH, Teiji. *The Gardens of japan.* Tokio: Kodansha International, 1984.






## 10. El **siglo** xx

ADAMS, William H. *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art ofthe Garden.* Nueva York: MoMA, 1991.
BROWN, Jane. *The English Garden in our time.* Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1986.
CERAMI, Giovanni. *II giardino e la cittá: il progetto del parco urbano in Europa.* Roma-Bari: Laterza, 1996.
IMBERT, Dorotheé. *The Modernist Garden in France.* New Haven: Yale University Press, 1993.
KASSLER, Elizabeth B. *Modern Gardens and the Landscape.* Nueva York: MoMA, 1984.
LYALL, Sutherland. *Designing the New Landscape.* Londres: Thames and Hudson, 1991.
SHEPHERD, Peter. *Modern Gardens.* Londres: The Architectural Press, 1953-
TREIB, Marc (edición). *Modern Landscape Architecture.* Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1993.
TUNNARD, Christopher. *Gardens in the Modern Landscape.* Londres: The Architectural Press, 1938.
WREDE, Stuart; ADAMS, William H. (edición). *Denatured Visions.* Nueva York: MoMA, 1991.

# Índice alfabético

# La arquitectura de los jardines



Edición corregida

Este libro viene a llenar una laguna en nuestra bibliografía por la precisión y la claridad con la que se describen, desde el punto de vista arquitectónico, los distintos tipos de jardín en relación con el ambiente y los rasgos culturales de cada época.

Su contenido abarca el estudio de los jardines desde el antiguo Egipto hasta las villas modernas y se ha enriquecido con un epílogo específicamente dedicado al siglo xx.

Con todo ello se pretende contribuir a suscitar el gusto por este 'lugar ameno', sede de la 'evasión ociosa' y privilegiada, deleite de los sentidos y del intelecto, sitio propicio para sumergirse en una 'honesta voluptuosidad' y para procurar las armonías interiores que sublimen las duras realidades cotidianas.

No es casualidad que los filósofos que pretendieron enseñar a los hombres a alejar los males y a disfrutar de los placeres fundasen sus escuelas en lugares inmersos en la atmósfera idílica y romántica de un jardín. De hecho, a los seguidores de Epicuro se les llama 'filósofos del jardín'.

También las congregaciones religiosas y los monjes –que tanto sabían del gozo, de la paz del alma y de la felicidad del corazón– edificaron sus 'casas' en los valles más deliciosos o en las alegres laderas de los montes, teniendo siempre el cuidado de cultivar un jardín con espacios articulados y una arquitectura armoniosa, para lograr así un ambiente más en consonancia con el recogimiento y la oración.

En la actualidad, los jardines ya no son privilegio de las clases dominantes, sino que representan una aspiración muy difundida, cada día más profundamente sentida a medida que nuestra civilización se va haciendo más compleja y artificiosa. Este deseo se manifiesta como un antídoto a la tecnología y como una necesidad del ser humano contemporáneo, que precisa tener a su disposición un refugio reparador en un mundo tumultuoso.

FRANCESCO FARIELLO *(1910-1992) nació en Paternopoli (Campania) y se tituló como arquitecto en 1933 en la Escuela Superior de Arquitectura de Roma. Sus primeras obras, en colaboración con sus compañeros Ludovico Quaroni y Saverio Muratori, fueron los Palacios del Arte Antiguo y del Arte Moderno en la Exposición Universal de Roma de 1942. Pasada la II Guerra Mundial, en 1952 obtuvo la cátedra de 'Arte de los jardines y arquitectura del paisaje' en la Facultad de Arquitectura de Roma, y se dedicó al estudio teórico y a la realización práctica de obras de jardinería. Su obra más conocida es el parque de La Favorita en Palermo, de 1969.*

*Ilustración de cubierta:* Paul Letarouilly, los Jardines Farnesio vistos desde la basílica de Constantino, de *Édifices de Rome Moderne*, 1840.

Editorial Reverté, S.A.
www.reverte.com

ISBN 84-291-2103-X
9 788429 121032